

لويس عوض

أسطورة برومثيروس في الأدبين الإنجليزى والفرنسى

تحرير ومراجعة: فاطمة موسى

ترجمة: جمال الجزيرى / بهاء جاهين / إيزابيل كمال

الطبعة الثانية

دراسة في التأثير والتأثر

2/300

أسطورة برومثيوس في الأدبين
الإنجليزي والفرنسي
دراسة في التأثير والتأثر
(الجزء الأول)

المركز القومي للترجمة

إشراف: جابر عصفور

- العدد: ٣٠٠ / ٢

- أسطورة برومتيوس فى الأديبن الإنجليزى والفرنسى

دراسة فى التأثير والتأثر (ج ١)

- لويس عوض

- جمال الجزيرى، بهاء جاهين

- فاطمة موسى

- الطبعة الثانية ٢٠٠٩

هذه ترجمة

The Theme of Prometheus
in English and French

Literature:

A study in Literary Influences

by: Louis Awad

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومي للترجمة.

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El Gabalaya st. Opera House, El Gezira, Cairo.

E-mail: egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524-2735426 Fax: 27354554

أسطورة برومثيوس
فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى
(دراسة فى التأثير والتأثر)
(الجزء الأول)

تأليف: لويس عوض

ترجمة: جمال الجزيرى

بهاء جاهين

مراجعة وتحرير: فاطمة موسى



٢٠٠٩

رقم الإيداع: ١٠٦٣٦ / ٢٠٠٩
الترقيم الدولي: 7 - 294 - 479 - 977 - 978
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومي للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربي وتعريفه بها، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

قائمة المحتويات

الجزء الأول

الموضوع	صفحة
مقدمة	5
هوامش على نص إسخيلوس	17
مصادر النزعة البرومثية الحديثة	29
الباب الأول: عصر النهضة والكيميائي الساحر/ برومثيوس معذبا	49
عصر النهضة والكيميائي الساحر برومثيوس معذبا	51
جون سذرن	71
تيودور أجريبا دوبنى	77
فرانسيس بيكون	83
ابراهيم كاوى	97
كالديرون	101
الباب الثانى: جوبيتر إلها جبارا/ برومثيوس فرعا	111
جوبيتر إلها جبارا: برومثيوس فرعا	113
سير وليام كليجرو	127
شافتسبرى	131
ألن-رينيه ليساج	141
فولتير	145
ببليوجرافيا	155
ثبت الأسماء الواردة فى النص مرتباً حسب الأبجدية العربية	207

مقدمة

برومثيوس وإييمثيوس

إذا أردنا أن نكون فكرة شاملة عن أسطورة "برومثيوس" و"إييمثيوس"، لا يمكننا أن نقتصر على ما ذكره هسيود وإسخيلوس، بالرغم من أنهما المصدران الأساسيان للأسطورة^(١) فعلى أن نأخذ في الحسبان أيضا بالقصص التي وصلت إلينا من العصور الكلاسيكية القديمة وما بعدها . وتمثل هذه القصص تقاليد مختلفة تكمل بعضها البعض وبالرغم مما يشوبها من تناقضات واختلافات ، فإننا نفيد من اختلافها بقدر إفادتنا من أوجه الشبه بينها .

يدل التنوع في رواية هذه الأسطورة على أنها أسطورة عضوية لها حياتها وموتها مثل أى عرف حى في تاريخ الأفكار الإنسانية، كما يدل أيضا على مدى تطويع رموز قصة برومثيوس وإييمثيوس في مدارس الفكر المختلفة، للتعبير عن مواقف هذه المدارس الأساسية من القضايا الكبرى لعلاقة الإنسان بالإله. حاول المحدثون القيام بما قام به القدماء من تأويل وإعادة التأويل وتحوير العلاقات بين عناصر القصة لتحقيق أهداف معينة، وفي كل الحالات، يتم تحوير الأسطورة من جديد لتتخذ مثلاً جديدة. وبالرغم من التراكمات والحذف والتحوير، بقيت الرموز الأساسية للأسطورة كما هي نون تغيير، فلم يستطع أحد أن يغيرها لأنها غير قابلة للتغيير، فهي تعبر عن المشكلة الجوهرية بين السماء والأرض، تلك المشكلة التي ظهرت منذ بدء الخليقة ،وما زالت لم تحل حتى الآن، أى مشكلة الخطيئة الأولى.

١- برومثيوس

يمكننا أن نجمل الجوانب الأساسية في حياة برومثيوس فيما يلي:

١- ويقول إحدى الروايات أن برومثيوس ابن يابتوس وكليمينيا "جميلة الكعبين"، وهما من الشخصيات التي يغلفها الغموض في الأساطير الإغريقية، ونجد في

رواية أخرى أنه ابن يابتوس وجايا تيميس، أى الأرض. كما أنه يعتبر فى رواية
ثالثة ابن يابتوس وآسيا^(٢).

٢- لم يكن برومثيروس من آلهة الأوليمب، ولكنه كان ماردا، يقل عنهم فى المكانة
والدرجة، وفى حالات قليلة وصف نفسه على أنه إله أو وصفه الآخرون كذلك.
وهنا تعبر كلمة إله عن تأكيد الذات، أو عن حقيقة مكانته فى نظام آخر من
الأساطير لم يدركه الإغريق جيدا^(٣).

٣- منحه انتماؤه المؤكد فى كثير من الروايات لجايا تيميس قدرات تنبؤية، فلقد كان
عرافا، الأمر الذى جعله بعيد البصيرة يعرف ما سيحدث، ويفسر هذا الأمر من
خلال اشتقاق اسمه^(٤).

٤- تقول بعض الروايات أنه كان رب العالم السفلى وقاضى الأموات فى هاديس،
وربما ترجع هذه الروايات إلى أصله الأرضي.

٥- كان يلجأ دوما إلى المكائد والمكر، مما جعله يعرف بـ "الإبن المكار ليابتوس".

٦- انحاز لآلهة الأوليمب فى الحرب التى دارت بينهم وبين المردة، ومن خلال
نصائحه الماكرة تمكن آلهة الأوليمب من الإطاحة بالمردة وتقييدهم فى
ترتاروس، أى العالم السفلى الخاص بالمجرمين.

٧- استغل دهاءه فى خداع الآلهة عندما قدم لهم القرابين.

٨- كان القوة الخلاقية التى خلقت الجنس البشرى من الصلصال فى إحدى
الروايات، وفى رواية أخرى، قامت هذه القوة الخلاقية ببعث الحياة فى
الصلصال، وفى رواية ثالثة قامت بعملية الخلق وبعث الحياة معا.

٩- كان أبا البشر ووالد الجنس البشرى من خلال اتحاده بزوجة غامضة، تقول
الروايات إنها آسيا أو هسيون، أو باندورا. وهناك رواية مهمة جدا تقول إن
أثينا أو منيرفا هى عشيقته. أما الروايات المشكوك فيها فتجعل عشيقته برونويا
أو أكسيوثيا. وفى معظم هذه الروايات، إن لم تكن كلها، تظهر زوجة برومثيروس
على أنها بنت من بنات البحر أو عروس من عرائس البحر.

١٠- بعد أن تزوج، أنجب ولدا اسمه ديوكاليون. تسمى روايات أخرى هذا الولد هيلين،
ليكوس، خميريوس أو أتينايوس، كما أن روايات مهمة تجعل له بنتا لا ولدا، واسمها
أيو، إيريس، إسترا، أو باندورا. كما يطلق عليها أيضا بروميثا، بروفاسس، برونويا.

١١- بما انه كان ابن جايا تيميس، فكان اقرب إلى البشر منهم إلى الآلهة، وكان أكثر تعاطفا مع البشر وإحساسا بمشاكلهم. وكان يلقب بـ "صديق الإنسان"، لدرجة أنه أكثر نقادة حدة وخصومة، لم ينفوا عنه أنه الابن "العطوف" ليابتوس.

١٢- أنقذ البشر من دمار الطوفان الذي أطلقه عليهم زوس المهتاج الذي لم يرض بنقائص البشر. كلف برومثيوس ديوكاليون ببناء سفينة تطفو فوق الماء، وعندما انحسر الطوفان هبط ديوكاليون على قمة جبل برناسوس مع زوجته بيررا. وقام ديوكاليون وزوجته بخلق البشرية الجديدة بأن ألقيا حجارة خلف ظهريهما. وتختلف الروايات حول مكان الطوفان، فتذكر له أماكن مختلفة منها جبل برناسوس، وثيرساليا، وهيموس، وسكنيا، ومصر، وتقول إحدى الروايات إن الطوفان حدث في الحبشة.

١٣- سرق برومثيوس النار التي يحرسها الآلهة بعناية شديدة وأهداها للإنسان لكي ينقذه من البربرية والعقم. تقول بعض الروايات إنه حشا عصاه المجوفة باللهب من ورشة هفستوس وأثينا، وهناك روايات تؤكد أنه أشعل شعلته من عجلات مركبة الشمس، بينما تقول روايات أخرى إنه سرق النار من المردة العور. وهناك روايات تقول إنه اخترع النار ولم يسرقها. ثمة رواية قديمة جدا تؤكد أن هرمس هو الذي اخترع النار، وقام برومثيوس بوهبها للبشر، وفي أسطورة من بلاد أرجوس نجد أن خورنوريوس هو الذي وهب النار للبشر، وفي كل الحالات ترتبط نار برومثيوس بالشعلة أو العصا، وليس حجر الصوان^(٥).

١٤- تذكر بعض الروايات أن أثينا لعبت دورا ما في سرقة النار لأنها دلت برومثيوس خفية على مصدر النار. وفي هذه الروايات تظهر أثينا على أنها عشيقة برومثيوس^(٦).

١٥- غالبا ما تذكر الروايات أن أثينا تدين بحياتها لبرومثيوس لأنها ولدت من رأس زوس عندما خبطها المارد برومثيوس بفأس أو بلطة. وبعض هذه الروايات تقول إن هفستوس وهرمس هما اللذان حررا أثينا من رأس الإله.

١٦- أدت نار برومثيوس إلى ازدهار الحضارة على الأرض، ومن خلالها تعلم البشر الفنون والعلوم، ومن هنا يعتبر برومثيوس مؤسس الحضارة، إلا أن

بعض الروايات تذكر أنه سرق النار لكي يبعث الحياة في التمثال الذي صنعه للمرأة الأولى باندورا أو الرجل الأول ديوكاليون، أو الجنس البشرى ككل. ويذكر عدد من الروايات أن نار برومتيوس لا تمثل الحياة التي يشترك فيها الإنسان مع الحيوان، وإنما تمثل الروح أو ملكة الحكمة والتنبؤ، وتتنظر بعض الروايات إلى هذه الروح على أنها لا تتعلق بالروح العادية، وإنما بالروح العليا. ولولا أن مسرحية برومتيوس واهب النار التي كتبها إسخيلوس قد ضاعت، لكننا عرفنا طبيعة نار برومتيوس^(٧).

١٧- على كل حال يدين صانعوا الخزف والفخار، وربما أعضاء أكاديمية أفلاطون، ولا نقول الأكاديميين، أكثر عن أى فرد آخر من المجتمع، لصديق الإنسان. على الأقل اعتبره صانعوا الخزف والفخار إلههم الأكبر، وأقاموا له معبداً في حيهم، المسمى كيرماكوس، حيث يعبدونه ويعبدون هفستوس وأثينا، كما أقيم له معبد آخر في الأكاديمية، وعيد بروميثيا يقام على شرفه، حيث يتم الاحتفال بهبوط النار على الأرض في عيد القناديل، فينظم سباق المشاعل، وفيه يتسابق اللاعبون الرياضيون من كرامايكوس إلى الأكاديمية وهم يحملون المشاعل.

١٨- وسواء أكان برومتيوس دب الحياة في الصلصال الميت من خلال النار أم أنه عرف البشر بالفنون والعلوم، فإن ناره ترمز، عند البعض، للمعرفة العليا المحرمة، ومن هنا يأتى ارتباطها بالسحر، ويأتى السحر من مصر وأشور وكالدانيا^(٨).

١٩- سعد البشر كثيراً بسرقة النار، بينما أثارت هذه السرقة حفيظة زوس. فأمر هفستوس بتقييد سارق النار في عامود، حسب بعض الروايات، أو في جبال القوقاز حسب روايات أخرى. وتقول بعض الروايات إن برومتيوس صلب ولم يقيد، كما أن هناك روايات تذكر أنه قيد في بارابمسادى في جبال القوقاز الهندية.

٢٠- تذكر روايات أخرى أنه قيد في كهف.

٢١- يقال إن برومتيوس ظل في قيوده لمدة ٣٠ ألف سنة، وتفاوتت هذه المدة من رواية لأخرى.

٢٢- كان هناك صقر أو كلب صيد مجنح أو نسر ينهش كبد برومتيوس نهاراً، وفي الليل ينمو هذا الكبد مرة أخرى، للأبد^(٩).

٢٢- نبتت زهرة غريبة من الصديد المنساب من برومثيوس، ويذهب البعض إلى أنها طيبة، بينما يرى البعض الآخر أنها سامة، ويتفق الجميع على أنها ذات قيمة سحرية^(١٠).

٢٤- نعت كل الكائنات آلام برومثيوس، وعبرت بنات البحر عن النعى بما فيه الكفاية، ومن الجدير بالذكر أنهن أخوات زوجته. واعتاد البشر على وضع خواتم في أصابعهم وأكاليل زهور فوق رؤوسهم وفي أعناقهم تخليداً لذكرى قيود برومثيوس، مخلصهم الذي قيده الآلهة.

٢٥- تذكر بعض الروايات أن البشر تنكروا لبرومثيوس ووشوا به عند زوس بعد سرقة النار.

٢٦- نظر البعض إلى آلام برومثيوس على أنها شبيهة بآلام المسيح، واعتبروه مخلصاً، صلب في سبيل إنقاذ الجنس البشري^(١١).

٢٧- يرى البعض الآخر أنه أقرب لآدم قبل السقوط، أو أنه الجانب الأرقى في إبيمثيوس الذي يلعب دوراً رئيسياً في قصة السقوط من الجنة وفقدان العصر الذهبي^(١٢).

٢٨- كما أن هناك من يسخطون على عصيانه للإله، ويعتبرونه شيطانياً ويقرنونه بالحية^(١٣).

٢٩- تذكر بعض الروايات أن برومثيوس كان ملكاً على مصر في عهد سيربيوس الذي فاض النيل في زمانه ودمر الأرض، وهنا يحل النيل محل الصقن الذي ينهش كبداً برومثيوس. وعندما فاقت آلامه وأحزانه الحد، فكر برومثيوس في الانتحار، لكن هرقل تحكم في مياه النهر وخلصه. وأحياناً تذكر روايات أخرى أن هذه القصة حدثت في سكيثيا.

٣٠- عندما كان بزومثيوس مقيداً في أغلاله، قامت أيو، بنت أناخوس، ملك أرجوس، بالتجول حول المارد الموثوق، وأيو هذه فتاة عذراء كان زوس يحبها ويطاردها، فحاولتها هيرا الغيورة إلى عجلة، وعندما كانت تتجول حول المارد لدغتها ذبابة ماشية وجعلتها تهتاج وتتنقل من مكان لآخر بجنون. وهنا تنبأ برومثيوس بالمصائب التي ستحل عليها، فقال إنها ستجوب الأرض في شكل بقرة، إلى أن تعيدها يد زوس إلى هيئتها البشرية، ووصف لها طريق جولاتها القادمة.

٣١- كان عند برومتيوس سر رهيب يسمى سر تيتيس ، كشف جزءا منه لايو: ويتمثل هذا السر فى أن زوس عنده شهوة عارمة لعذراء ستلد له ولدا أعظم من أبيه". سيتخلص هذا الولد من أبيه، إذا لم يتم إطلاق سراح برومتيوس ليحافظ على عرش زوس. أما بالنسبة لايو، فهى التى تلد بطل الجيل الرابع عشر الذى يخلص برومتيوس من قيوده. وبما أن أيو نفسها عذراء وتتبعها شهوة زوس، فإن السر انكشف نصفه. لكن برومتيوس لم يذكر اسم العذراء، مما يثير بلبله أيو ويلبثتا نحن كقراء.

٣٢- قلق زوس على عرشه و أرسل هرمس لينتزع السر من برومتيوس ، لكن المارد رده خائبا . وبالرغم من أن هرمس زاد من عذاب برومتيوس ، إلا أن المارد لم يستسلم و احتمل العذاب فى بطولة و جلد.

٣٣- تذكر جميع الروايات أن أغلال برومتيوس فكت فى النهاية. ولكننا لا نعرف كيف تم ذلك، فلقد فقدت مسرحية برومتيوس طليقا لإسخيلوس، تلك المسرحية التى كان بإمكانها أن تقدم لنا تفسيراً متجانسا لكل هذا. تذكر الروايات أن هرقل نهض لإنجاز أعماله فى الجيل الرابع عشر، وكان عمله الحادى عشر يتمثل فى التصويب على الصقر و تحرير برومتيوس ، ربما "بإرادة زوس". يبدو أنه صدر عفو عام قرب النهاية ، حيث تذكر الروايات أن زوس عفا عن كل المردة. وقام برومتيوس بتعليم هرقل كيف يحصل على تفاحات هيرا التى تحرسها العرائس الهسبريات الأربع. وفعلا حصل عليها هرقل فى إنجازة عمله الثانى عشر والأخير. وكان هرقل أول إنسان يرقى إلى مرتبة الآلهية وسكن مع الآلهة. وقام هرقل بحرق جثته حتى تصير رمادا وتخلص من الفناء ليصبح خالدا، كما أن برومتيوس أصبح إلها من آلهة الأوليمب أيضا.

تقول إحدى الروايات إن برومتيوس تاب عن عصيانه السابق لزوس وكشف له عن سر تيتيس مما أدى إلى خلاصه. وتذكر رواية أخرى أنه لم يتم صلح بين زوس و برومتيوس، إذ أقسم برومتيوس ألا ينقذ عرش زوس إلا إذا أطلق سراحه أولا، كما أن زوس أقسم أيضا ألا يطلق سراحه إلا إذا كشف له سر تيتيس. وحدثت المعجزة عندما أصيب السنطور خيرون إصابة قاتلة من سهم طائش من قوس هرقل. وبما أن خيرون كان خالدا، فإنه تمنى الموت بون جدوى، و حتى يتخلص من عذابه، عرض نفسه لبرومتيوس الموثوق بالأغلال، إذا منحه زوس راحة أبدية، مما وضع زوس أمام الأمر

الواقع لأن شرطه تحقق، فسمح لهرقل أن يفك أغلال برومثيوس. ويقال أن هرقل عبر المحيط في "قدح أبولو" حتى يحرر برومثيوس.

يروى أنه عندما كشف برومثيوس اسم ثيتيس، قام زوس بتزويج عروس البحر النيرية لبليوس حتى يتجنب الكارثة التي تحيق به، وأنجبت عروس البحر لبليوس أخيل سريع الخطى.

٢- إبيمثيوس

تتمثل النقاط الأساسية في حياة إبيمثيوس فيما يلي:

- ١- كان إبيمثيوس أخا برومثيوس، وبالتالي كان ماردا مثله، ينتمي لنفس السلالة.
- ٢- يدل اسمه على أنه يقف على طرفي النقيض من برومثيوس. فلا يمتلك شيء من ذكاء برومثيوس أو قدرته على التنبؤ أو بطولته المقدامة، فلقد كان لا يحتاط للمستقبل، كما كان يميل للخطأ. وتكشف أوصاف شخصيته أنه لم يكن مستقلا عن برومثيوس، بل كان الوجه الآخر لبرومثيوس الذي يمثل ذاته الدنيا.
- ٣- بعد سرقة النار عاقب زوس برومثيوس بأنه أوثقه بالأغلال، كما أنه عاقب إبيمثيوس بأنه عرضه لتجربة قاتلة أدت إلى تدميره التام وتدمير سلالته. لأن رب الأرباب أمر هفستوس بأن يخلق امرأة بارعة الجمال، وقدم لها كل إله من الآلهة هدايا كبيرة، وكان اسمها باندورا وتعني "هبة كل الآلهة" لإبيمثيوس. وتعرف بالمرأة الأولى وأم البشر. وسلم لها زوس صندوقا مغلقا بإحكام، بديع الصنع، يحتوى على كل الشرور، وأوصلها هرمس إلى إبيمثيوس بناء على أمر زوس. وخشى برومثيوس أن يكون في الأمر شرك نصبه له زوس، فحذر أخيه من قبول أية هدايا من الآلهة، إلا أن إبيمثيوس فتن بجمال باندورا واستسلم لإغرائها، وعندما رفعت باندورا غطاء الصندوق تطايرت كل الشرور وملأت العالم فأغلقت الصندوق ولم يبقى فيه إلا الأمل. ومن هنا امتلأ عالم البشر بالشرور والأمراض والرزايا والآثام والمصائب والشيخوخة بسبب حماقة إبيمثيوس، وبذلك نقد الإنسان العصر الذهبي، وبقي الأمل في قاع صندوق باندورا.

- ٤- كان البشر يعيشون في العصر الذهبي قبل سقوط إبيمثيوس، كما كانوا يعيشون في عصور الهمجية والوحشية قبل جريمة برومثيوس.
- ٥- من الغريب أن يخلق هفستوس، إله الحدادة، باندورا من الصلصال، لذلك تقول بعض الروايات إن خالقها هو برومثيوس نفسه، الإله الأكبر لصانعي الخزف والفخار. لكن يرتبط ميلاد باندورا بشاكوش إبيمثيوس الذي دق به جايا، الأرض ورأينا كيف أن ميلاد أثينا ارتبط بفأس برومثيوس الذي قذف رأس زوس، إذ كان برومثيوس الإله الأكبر للحدادين أيضا.
- ٦- وهناك رواية قديمة جدا تقول إن برومثيوس، وليس إبيمثيوس، هو زوج باندورا، وربما تعتمد هذه الرواية على الاعتقاد بأن برومثيوس وإبيمثيوس وجهان لشخص واحد.
- ٧- وهناك من يقول إن إبيمثيوس، وليس باندورا، هو الذي رفع غطاء الصندوق.
- ٨- وهناك من يعتقد أن باندورا لم تحمل صندوقا وإنما خزانة.
- ٩- كما أن هناك من يعتقد أن صندوق باندورا أو خزانتها لم تكن مليئة بالشرور، بل بالخيرات.
- ١٠- وكما يروى أن برومثيوس و برونويا هما والدا ديوكاليون، يروى أيضا أن إبيمثيوس وباندورا هما والدا بيررا، زوجة ديوكاليون. كما يذكر أيضا أسماء أبناء آخرين لإبيمثيوس وباندورا.
- ١١- ولد ديوكاليون وبيررا هيلين جد الهيلينيين.
- ١٢- وفي رواية قديمة مشكوك في صحتها، جامعت باندورا زوس وأنجبت منه جرايكوس، جد الإغريق.
- ١٣- وهناك مدرسة مهمة جدا اعتبرت باندورا تجسيدا للطبيعة الأم، مما يوحي بأنها كانت بنت الكلمة، كلمة زوس، مما يقابل أثينا، بنت العقل، عقل زوس^(١٤).
- ١٤- وتساوى الرواية نفسها بين إبيمثيوس وآسم، حيث تصفه بأنه ضعيف العقل ومنغمس في لذاته الجسدية، في مقابل برومثيوس واسع العقل الذي رفعه زهده إلى مصاف الحكماء^(١٥).

هوامش المقدمة

[١] انظر هسيود: أنساب الآلهة، و الأعمال والأيام؛ بالإضافة إلى مسرحية برومثيروس فى الأغلال لإسخيلوس.

[٢] يقول هسيود فى أنساب الآلهة إن يابيتوس تزوج العنراء كليمينيا بنت أوقيانوس. كما يقول إسخيلوس فى برومثيروس فى الأغلال إن برومثيروس الابن النجيب راجع العقل لثيميس، رآيه صائب ويسدى للناس النصيحة. كما أن هناك من يذكر أن برومثيروس ابن أسيا ويابيتوس.

[٣] فى برومثيروس فى الأغلال لإسخيلوس، يقول هفستوس عن برومثيروس إنه إله ولا يجبن أمام غضب الآلهة. ويقول برومثيروس فى المسرحية نفسها إنه ضحية شر الآلهة بالرغم من أنه إله مثلهم. من الملاحظ أن برومثيروس إله فى نظر نفسه ونظر هفستوس فقط، لأن هفستوس رب نار مثله، ولا يخجل من أن يعلن أنه قريب برومثيروس. والإغريق بوجه عام يعتبرون أريابهم فقط آلهة، أما أرباب البلاد الأخرى فيعتبرونهم مجرد مرءة. لذلك فإن برومثيروس إله، وربما كان أرقى من آلهة الأوليمب الذين يطلق عليهم "الآلهة محدثى النعمة"، أى من صاروا آلهة، ولم يكونوا كذلك فى الأصل، أو من استولوا على السلطة والأكوهية بقوتهم.

[٤] انظر بندار. إله الأوليمب؛ وإسخيلوس: برومثيروس فى الأغلال؛ وأرستوفانيس. الطيور.

[٥] يقول أفلاطون فى بروتاجوراس إن برومثيروس تسلل خفية إلى ورشة أثينا وهفستوس، وسرق النار وأهداها للبشر. أما سرفيوس وقلجنتيوس فيقولان إن برومثيروس وضع عصاه المجوفة فى مركبة فيبوس خفية وسرق قبسا من النار. ويقول يوريديس فى المردة العور إن المارد أفقد هؤلاء المردة العور قدرتهم على صنع النار. أما بلنى وديودروس الصقلى فيقولان إن برومثيروس اخترع النار بأن قدح حجرين ببعضهما بعضا. يقول فريزر وآخرون إنه كان هناك عصاتين إحداهما تمثل الرجل والأخرى مجوفة وتمثل الأنثى. وتحشى فجوة العصا الأنثى بجمار جاف، سواء أكان جمار نخلة أم أى شجرة أخرى، وبعد ذلك تلتف العصا الذكر بالعصا الأنثى ويدوران بسرعة حول بعضهما بعضا، فيولد احتكاكهما شرارة تشعل النار فى الجمار الجاف.

[٦] يقول هوريس من ساموس إن برومثيروس وأثينا كانا عشيقين. ويقول لوسيان إن أثينا لعبت دورا فى عملية الخلق لأنها ساعدت برومثيروس. وصارت هذه الفكرة من الموضوعات السائدة فى العصور الوسطى وعصر النهضة. فى العصور القديمة كانت أثينا خليفة هفستوس، لا خليفة برومثيروس، حيث يعتبر هفستوس رب النار وقوة خلاقة، وهو أكثر طيبة وحبا للخير من برومثيروس. إلا أن اقترانها ببرومثيروس فى المذابح والمعابد يدل على أن هناك رابطة طبيعية بين برومثيروس وأثينا، على الأقل فيما يخص سرقة النار.

[٧] لا يحدد هسيود السبب فى أن برومثيروس وهب النار للبشر. وفى برومثيروس فى الأغلال، يقول إسخيلوس إن النار أساس الفنون والعلوم، وبرومثيروس بطل حضارة علم البشر الحساب وعلم الفلك والزراعة وصناعة المعادن والعمارة وبناء السفن والطب والسحر والعرافة، أى علمهم كل شيء بداية من تدجين الحيوانات واستئناسها حتى القراءة والكتابة.

[٨] يرى إسخيلوس في برومتيوس في الأغلال أن برومتيوس علم البشر علم النجوم، كما علمهم التداوى بالأعشاب، والعرافة ومعرفة الغيب، وكلها تنتمي لمعرفة الساحر أو الكيميائي الساحر. كما أن القديس أوغسطين يربط المارد بعلوم مصر وأشور وكالدانيا.

[٩] يقول هسيود إنه صقر، بينما يقول إسخيلوس إنه كلب صيد مجنح، أما هوراس فيذكر أنه نسر. وفي كل الأحوال، فضل الإغريق الصقر، بينما فضل الرومان النسر.

[١٠] في برومتيوس في الأغلال لإسخيلوس، يعتبر برومتيوس مؤسس علم الطب. ويقول أبولونيوس من رودوس إن نباتا نبت من الصديد السائل من برومتيوس، وخرج من ذلك النبات رقية تسمى رقية برومتيوس محفوظة في قبعة ميديا، وتستخدم كمرهم يجعل الإنسان لا يتأثر بالطعنات أو الأسلحة، كما أنه يحصنه ضد النار. ويذكر بروميتيوس عشبا سحريا يجمع من تلال برومتيوس، وهو عشب يلم شمل العشاق. ويقول فاليريوس فلاكوس إن هذا العشب عشب الفحولة والقوة، وزهرته لا تذبل أبدا ولا تتأثر بالبرق أو الرعد. ويضيف أن المارد تألم عندما قطعت ميديا هذا العشب بمنجل. ويقول سينيكا في ميديا إن قمم جبال القوقاز امتلأت بصديد برومتيوس، ونبتت من هذا الصديد نباتات يدهن بها العرب الأغنياء سهامهم. ويذكر إليان في كتابه التاريخ الطبيعي إن هذا النبات تعزيمه تبعد الشيوخ وتجعل الإنسان يتمتع بالشباب الدائم طول العمر، لكنه يقول إن زوس منح هذا النبات لأولئك الذين وشوا ببرومتيوس بعد سرقة النار.

[١١] إن آباء الكنيسة الأوائل والأفلاطونيين المسيحيين بالإسكندرية هم المسئولون عن رسم هذه الصورة لبرومتيوس. يقول بروكلوس إن الثالث المقدس يشمل الآب والخالق والعالم. اعتقد الأفلاطونيون المسيحيون أن الإله خلق المسيح لكي يخلق العالم بدوره، الأمر الذي يجعل المسيح يلعب دور القوة الخلاقية، ومن ثم تتشابه آلامه بالأم برومتيوس.

[١٢] يعتبر الغنوصيون، خاصة زوزيموس وجامبليكوس، أن قصة برومتيوس وإبيمتيوس هي قصة سقوط الإنسان. يقول زوزيموس إن اليهود والكتابات المقدسة لهمس تذكر ذلك عن إنسان الضوء ومرشده ابن الإله، وعن آدم الأرضي ومرشده المزور الذي يدعى أنه ابن الإله لكي يضلنا. إلا أن الإغريق يطلقون على آدم الأرضي اسم إبيمتيوس، ذلك الذي يحذره عقله (أي أخوه برومتيوس) من أن يقبل هدايا زوس. وبرومتيوس، أي العقل، يفسر كل الأشياء، ورأيه صائب في كل الأمور لذلك يبدي المشورة دوما لمن لهم عقول يفهمون بها ولهم آذان يسمعون بها. أما الذين طمست عقولهم وبقيت آذانهم التي لا تفقه ما تسمع فهم "مواكب القدر"، أي من يخضعون للقدر ويمشون وراءه.

[١٣] لا ينظر هسيود إلى برومتيوس نظرة استحسان، بل نظرة استهجان. يروي إليان في التاريخ الطبيعي إن زوس كافأ الذين وشوا ببرومتيوس بعد سرقة النار بتعزيمه سحرية تحفظ الشباب الدائم، فوضعوها على ظهر جحش، وكانت الحرارة شديدة في الصيف، ولم يستطع الجحش الظامي أن يروي عطشه لأن الحية دبسوس كانت تحرس مورد الماء. ووافقت هذه الحية أن تترك الجحش يشرب من المورد مقابل أن يعطيها تعزيمه الشباب الدائم. ومن الملاحظ أن تعزيمه الشباب الدائم هذه هي برومتيوس نفسه في صورة مجاز مرسل يتخذ شكل زهرة الآلام السحرية، تلك الزهرة التي نبتت من صديد برومتيوس، ويرتبط الشباب الدائم بالعطش الدائم. فيبدو أن الحية دبسوس هي النظير الحيواني لبرومتيوس نفسه.

[١٤] "منيرفا العالم"، ٧، في ثلاثة عظماء يدعون هرمس ليد، حيث يقول إنه عندما قال الآلهة ذلك، ابتسم زوس وأمر الطبيعة أن تنهض. وخرجت من كلمته فاتنة رائعة جمالها يفوق الوصف جذبت أنظار

جميع الآلهة فحملوا فيها مشدوهين. ورحب بها الإله ومنحها الخصوبة، الأمر الذي يفسر اشتراك جميع الآلهة في خلق الطبيعة.

[١٥] يقول زوزيموس إن هرمس وزرادشت يريان أن جنس محبي الحكمة أسمى من القدر، فلا يبتهجون بهياته لأنهم زهدوا في مباحج الحياة، ولا تصيبهم شروره لأنهم يرفضون هداياه. ما أنهم يحاولون أن يقضوا على هذه الشرور. لذلك حذر برومتيوس إبيمثيوس من أن يقبل هدية زوس الذي يحكم الأوليمب، ومن ثم نصحه أن يرجع هدايا زوس لأن هذه الهدايا هي القدر.

على هامش نص إسخيلوس

يعتبر القدماء أن برومتيوس يمثل القوة الخلاقة. وقد شعروا بالحاجة إلى هذه القوة لأنهم لم يكن عندهم علم لاهوت فلسفى يشرح لهم سبب وجود الشر فى الخلق. وافترضوا مثلنا أن رب الأرباب يمثل مجموع الصفات الكاملة، وبالتالي لا يمكن أن يكون هو الذى خلق العالم الناقص. لذلك افترضوا وجود صانع ذى مرتبة أدنى من رب الأرباب، قوة خلاقة ناقصة، ومسؤولة عن نقائص العالم. وبما أنه خالق متدن، فلا يمكن أن يخلق إلا عالما متدنيا، عالم من الصلصال البار، عالم يفتقد الروح المتقدة، لأن النار تخص رب الأرباب وحده. وسرقت القوة الخلاقة "النار" من رب الأرباب لكى يبعث الحياة فى خلقه الصلصالي. وهكذا بدأت قصة برومتيوس.

عندما ننتقل من أسطورة برومتيوس إلى أول معالجة فنية لها، ألا وهى ثلاثية إسخيلوس عن برومتيوس، من الطبيعى أن نفترض أن قصة القوة الخلاقة تتناول قصة الخلق. وبما أن جزأين من ثلاثية إسخيلوس مفقودان، وهما برومتيوس واهب النار، وبرومتيوس طليقا، فقد ضاعت علينا الفرصة فى أن نعرف كيف تناول إسخيلوس قصة الخلق أو القيمة الأخلاقية أو الميتافيزيقية التى أضفها إسخيلوس على الكائنات الرمزية التى تظهر فى القصة. ولا يمكننا أن نستنبط مجرى الأحداث بدقة من برومتيوس فى الأغلال، أو من الأجزاء المتبقية من العملين المفقودين، لذلك علينا أن نفحص ما تبقى من نص إسخيلوس فى ضوء دلائل خارجية. وقبل أن نحاول تصور الاتجاهات المحتملة فى الجزأين المفقودين للثلاثية، علينا أن نتعرف على المبادئ الأساسية فى فكر إسخيلوس.

عندما ذكر شيشرون إن إسخيلوس كان من مدرسة فيثاغورث، ربما كشف هذا القول عن اعتقاد شائع عنه يرجع إلى القرن الخامس قبل الميلاد. وعندما يقول أرسطوفانيس عن إسخيلوس فى الضفادع إنه متحفظ دينيا، فيجب علينا أن نأخذ شهادته فى الحسبان. فلقد كان القدماء يعرفون إسخيلوس جيدا، وعلى دراية مباشرة بمسرحياته وبكل القضايا التى أثارت الجدل فى العصر الأتيكى.

تجعلنا هذه الدلائل نضع إسخيلوس فى قلب تراث المعرفة بالإله، ذلك التراث الذى يمتد من فيثاغورث إلى تراث هرمس ترسمجستوس، وهنا يحتل أفلاطون مكانة القديس الأكبر لهذا التراث، ويحتل الأفلاطونيون المحدثون، سواء أكانوا وثنيين أو

مسيحيين، مكانة الالهة المتأخرين. لذلك علينا ان ننتقل إلى فيتاغورث وافلاطون حتى نكون فكرة متناسقة عن أفكار إسخيلوس الأساسية.

إن العقاب الذى ألحقته الآلهة ببرومثيوس يعطى من القضية المثيرة للقلق فى علم اللاهوت الفلسفى، تلك القضية التى يسميها أفلاطون غيرة الآلهة. يقول أفلاطون عن الإله فى تيمائوس ٣٠ "أنه خير، ولا يمكن أن يشعر الخير بالغيرة من أى شيء مطلقا. وما دام كذلك، تمنى أن تقترب الأشياء كلها من صفاته بأكبر قدر ممكن. وهذا هو أصل الخلق والعالم، إذا اعتمدنا على شهادة الحكماء: شاء الإله أن تكون كل الأشياء خيرة تخلوا من الشر، مادام هذا ممكنا". تمكنا هذه الفقرة من فهم القضايا الأخلاقية والميتافيزيقية الأساسية فى أعمال إسخيلوس.

علينا أن ننظر إلى الصراع بين زوس وبرومثيوس على أنه صراع يجسد الصراع بين الفكرتين الأفلاطونيتين: العقل والضرورة. العقل يمثل مجموع الكمال الأولي، ويحتفظ بنقائه الأصلي طالما ظل فى نطاق الفكرة. لكن العقل يميل إلى المادة، الأمر الذى يكشف عن رغبة العقل فى أن يتجسد فى شيء خارجي ملموس، ومن هنا نجد الخلق تعبيرا عن هذا الميل وهذه الرغبة، ويلعب الحب دور العامل الحركي السامي فى هذا الخلق، وبذلك يكون الحب ضرورة لا قرار منها، ضرورة تمارس سلطانها على العقل نفسه. فى الحقيقة، يعتبر الحب الضرورة الوحيدة التى تخضع العقل لسلطانها، وعندما قيد زوس المردة، أى الجوانب الدنيا منه، انتصر على كل الضرورات التى تحد من طبيعته، إلا ضرورة واحدة، ألا وهى ضرورة الضرورات، أى الحب، الذى يعتبره برومثيوس الرمز البشرى له، وهنا يظهر برومثيوس على أنه أداة زوس نفسه للهبوط إلى حالة التوليد، أى الهبوط إلى طبيعته الذكورية أو الجنسية. فالحب هو الشيء الوحيد فى الوجود الذى يحد من سلطان العقل، الأمر الذى يجعله قوة ثانية فى الكون. ولكى يصبح العقل مطلقا، عليه أن يساير الحب أو الضرورة. مما يفسر قيام زوس بتقييد برومثيوس، فلقد قيده ليصير مطلقا.

فى عملية تجسد العقل فى المادة التى تعرف بعملية الخلق، يؤدى نقص المادة إلى تشويه الكمال الأولي الأصلي للعقل. ويفسر أفلاطون ذلك فى كل كتاباته، وليس تيمائوس فحسب، ويمكننا أن نلخص هذا التفسير كما يلي: لا يمكن لأية صورة أن تكون كاملة كمال الشيء الذى تمثله، وبما أن الكون مجرد صورة من زوس، فإنه يشوه الكمال الأصلي للعقل، ومن هنا يأتى نقص الخلق. فالخلق خطيئة فى حد ذاته، بل هو خطيئة الخطايا، الخطيئة الأولى، كانت الخطيئة الأولى وستظل كامنة فى كل خلق. لا بد

أن تعاقب الخطيئة، حتى لو كانت في زوس نفسه، بل يعظم جرمها إذا كانت في زوس نفسه. فالخطيئة الأولى لا تمثل مجرد صفة من صفات برومتيوس ومخلوقاته، وإنما صفة من صفات زوس نفسه. وإذا قدر للقضاء أن يستخدموا مصطلحاتنا، لتحدثوا عن سقوط الإله، وليس سقوط الإنسان. وهذا ما قصده إسخيلوس عندما تحدث عن سقوط زوس. وعندما أدرك إسخيلوس الضرورة التي تستلزم السقوط، تحدث أيضا عن الفساد الفطري لزوس، كما تحدث عن الفساد الفطري للإنسان.

لم ير أفلاطون في الأمر فسادا، وإنما عيبا أو نقصا. فالفساد كلمة حمالة أوجه، فضل أفلاطون أن يستخدم وصفا نقيًا. أما بالنسبة لإسخيلوس، فإن وسيلته المسرحية فرضت عليه أن يستخدم كلمات حمالة أوجه، لذلك تحدث بصراحة عن سقوط زوس وعن فساد زوس. يقول برومتيوس لأيو إن زوس سيسقط بسبب خطئه الحمقاء: "سيتزوج زواجا يورثه غما في قادم الأيام"، ويتنبأ بزواج زوس بعذراء العالم، تلك العذراء التي تختلف الروايات حول اسمها، فيطلق عليها أحيانا اسم أيو، وأحيانا هسيون، وأحيانا ثيتيس. أما الاسم الذي يرد في روايات كثيرة فهو باندورا. إنه نفس الزواج الذي أدى إلى سقوط إبيمتيوس، فإبيمتيوس، مثل برومتيوس، اسم آخر للطبيعة المتدنية من زوس، أو للحب الخالق في زوس.

عندما تصور أفلاطون مشكلة الخلق، كان عليه أن يفسر أصل الشر. ويجب على نفس السؤال الذي أثير على مر القرون إلى أن صيغ صراحة في اعترافات سيمون ماجنوس: من يستطيع أن يمنع الشر ولا يمنعه فهو شر في حد ذاته. حتى آباء الكنيسة أثاروا نفس القضية وعبروا عن نفس القلق، فيقول إرنايوس: "لا أستطيع أن أجزم القول بأن الإله صانع كل هذا". فلقد اتضح لهم أن الإله ناقص الخيرية أو القدرة المطلقة. لكن أفلاطون والأفلاطونيين وكل الفيثاغورثيين الغنوصيين فضلوا أن يشكوا في القدرة المطلقة للإله دون أن ينازعهم أدنى شك في خيريته. فالإله كامل الخيرية وأراد أن يكون كل شيء خيرا، وألا يكون أي شيء شرا. وإذا تسلسل الشر إلى العالم أثناء عملية الخلق، فإن ذلك خطأ القوة الخلاقة أو خطأ الضرورة التي تتوسط بين الفكرة الكاملة والصورة الناقصة. فالضرورة قوة ثانية تحد من سلطان العقل على الكون. "بين التصور والخلق يسقط الظل"، والظل هنا القوة الخلاقة، أي برومتيوس نفسه، الذي يصفه شلى فيما بأنه ظل ديموجورجون.

تمثلت الهرطقة المانوية في النظر إلى مبدأ الخير (الإله) ومبدأ الشر (القوة الخلاقة) على أنهما منفصلتان عن بعضهما بعضا، ويستبعدان بعضهما بعضا، وبالتالي على

انهما كيانان متعارضان يتصارعان صراعا كونيا على سيادة الكون نفسه. وفي مثل هذه الملحمة، يعتبر التقابل جوهريا، والصراع لا يمكن أن يحل، فلا يمكن أن يسود السلام في الكون إلا إذا قضى أحدهما على الآخر. وفضلت المانوية أن تقضى على القوة الخلاقية، لأسباب أخلاقية، وفي الثنائية السوداء و البيضاء لزرادشت لم يكن هناك أى إمكانية "للتصالح".

لم يكن الأمر كذلك عند الإغريق. ففي التصور الإغريقي للوجود، كان العقل (الإله) والضرورة (القوة الخلاقية) وجهان لطبيعة الإله المزبوجة، فيمثل العقل ذاته العليا وتمثل الضرورة ذاته الدنيا. لذلك فالصراع بين زوس وبرومثيوس صراع داخلي، داخل الإله ذاته، إنه صراع بين نقيضين ينبعثان من الفكرة الأولى الواحدة ذاتها. ففي مرحلة معينة من نمو الفكرة تصطرع هذه الفكرة مع نفسها، ولا يستطيع زوس تدمير برومثيوس، لأن برومثيوس لا يمكن أن يدمر، فزوس عندما يدمره يدمر نفسه. وهذه القرابة الداخلية ووحدة الأصل والاعتماد المتبادل يدلون على دمج المتناقضين وتآلفهما النهائي في شكل هرقل، الذى يرمز للتصالح النهائي. ففي التصور الإغريق للوجود، لا يعتبر التقابل جوهريا لأن المتناقضين المتخاصمين ليسا معاصرين لبعضهما أو متساوين في الأبدية، لكنهما يخضعان لجوهر واحد قدير يشمل كل تناقض وكل تناغم في الوجود. فيدل تقييد زوس لبرومثيوس على أن العقل تمكن أخيرا من أن يتحكم في الضرورة، الأمر الذى يدل على مرحلة متقدمة من وحدانية الإله. إنها المرحلة الأخيرة من الفكرة متجسدة في زوس، الذى طهر نفسه من التوليد المخطئ الذى يحدث من خلال الضرورة غير النقية، وتمثل هذا التطهير في قيام زوس بالتمثيل بجسده في شكل بروميووس. فزوس الموجود في برومثيوس هو الذى كفر عن سرقة النار وبعث الحياة في الكون ويدل صعود برومثيوس إلى مرتبة الآلهة الأولمبيين على أن زوس صار واحدا أخيرا من خلال تكفيره الطويل عن ذنبه. يتزامن فك أغلال برومثيوس مع إلغاء الضرورة في نهاية الوجود الزمني، أى عند استعادة العصر الذهبى الذى يتوج فيه العقل إلهها لا ينازعه شيء. إلا أن هذا العصر الذهبى الثانى يختلف عن العصر الذهبى الأول الذى كان عقيما ساكنا يخلوا كماله من الحركة والخصوبة. ففي العصر الذهبى الثانى يصير العقل قادرا على التوليد بدون خطيئة والخلق بدون نقص أو عيب، فها نحن في جزائر المباركين، في بساتين الهسبريات، أى العرائس الأربع اللاتى يحرسن تقاحات هيرا.

إذا كانت تجربة إبيمثيوس تلقى الضوء على تجربة برومثيوس، فإن زوس مشترك في سرقة النار كما أنه مشترك في خلق بانورا، حيث أن هذين الحدثين يمثلان

السقوط على مستويين مختلفين. إن خلق باندورا بناء على أوامر زوس للإيقاع بإييمثيوس يوحى أن زوس نفسه قدر السقوط سلفا بطريقة غير مباشرة. فمعرفته بنتيجة الاختيار تحمله المسؤولية عن السقوط، فهو مسؤول عنه لأنه قبله، وقبله لأنه الوسيلة الوحيدة لخلق العالم، أى سقوط العقل من خلال الحب. أما الزعم بأن إييمثيوس كان حر الإرادة، فما هو إلا تبرير أخلاقي يبرر به زوس العذاب الذي نتج عن ذلك. لكننا نبسط المشكلة هنا تبسيطا مخلا، الأمر الذي يصور زوس على أنه طاغية كرية يدبر الدسائس، وهذه فكرة تجافى الحقيقة تماما. فتتمثل الحقيقة في أن إييمثيوس، مثل برومثيوس، يرتبط بزوس ارتباط الضرورة بالعقل، ومن هنا يعتبر إييمثيوس جانبا متدنيا من زوس، وأداة للتوليد. فلكى يخلق زوس العالم، كان عليه أن يلقي باندورا من إييمثيوس، أى من القوة الخلاقة. بمعنى آخر ألقى زوس كضرورة سقوطه من خلال إييمثيوس، وخطط لذلك من خلال خلق باندورا، لكن زوس كعقل ليس له يد في ذلك. على العكس تماما، كان زوس كعقل ساخطا على قبوله باندورا. لذلك عاقب نفسه في شخص إييمثيوس، كما عاقب نفسه في شخص برومثيوس. يكمن الفساد الفطري لزوس في أن الضرورة، أو الميل إلى السقوط من خلال الخلق، ليس غريبا عليه، لأنه جزء من طبيعته. بالمثل، يمكننا الزعم بأن سرقة النار تمت من خلال الضرورة نفسها في زوس، بالرغم من أن عقله لم يقبل ذلك. وإذا قرأنا كتاب هسيود بتمعن أدركنا أن زوس كان يعرف كل خطط برومثيوس، بينما ظن برومثيوس أنه "يخدع عقل زوس" على الدوام. كان عقل زوس واعيا بدسائس المارد، سواء في سرقة النار أم في التوزيع غير العادل للقرايين، ذلك التوزيع الذي يعتبر رمزا آخر للقوة الخلاقة، ذلك لأن زوس كضرورة هو الذي خدع زوس كعقل، وانتهى هذا الصراع بين جانبي زوس بأن قام العقل بتقييد الضرورة، أى أن زوس قيد نفسه.

وهنا تتضح الفكرة الرئيسية في تايموس لأفلاطون. فلقد اضطهد زوس برومثيوس لأن زوس أراد أن يكون كل شيء "مثله بأكبر قدر ممكن"، وكان برومثيوس مشويا بالنقائص، لذلك كان يقف حجر عثرة بينه وبين الخلق الكامل. لذلك لم يكن "أبوا الآلهة والبشر"، كما يصف هسيود زوس يوما غيورا من القوة الخلاقة، لكنه كان حانقا على نقائصه. لذلك فإن طغيان زوس طغيان للعقل على ميله الجامح نحو التوليد، حيث أن هذا التوليد يمثل ضرورة تحد من سلطان العقل، نتيجة لطبيعته الجامحة. فإذا كان زوس العقل الذي ينظم الكون، فإن برومثيوس الحب الذي يبعث الحياة في هذا الكون، ولذلك فإن تقييد برومثيوس يمثل صلبا للحب. وبما أن الحب المضطهد يمثل الطبيعة الدنيا للعقل، فإن هناك جانبا انتحاريا في قصة زوس وبرومثيوس. وعندما يتمنى

برومتيوس الموت فى مشهد أيو، فإن زوس نفسه يتكلم بلسان المارد ويتمنى دمار ذاته. وهذا ما قصده ديودور الصقلي عندما تحدث عن برومتيوس وهو يفكر فى الانتحار، إلى أن أنقذه هرقل (الكتاب الأول). إن فكرة الانتحار من الأفكار الغالبة على المسرحيات الدينية لإسخيلوس، فأيو نفسها، عذراء العالم، تتمنى تدمير ذاتها. وفى الضارعات، نجد أن بنات أيو، أى الدانائيات بنات ملك أرجوس، يهددن أيضا بقتل أنفسهن فى ثلاث مناسبات متتالية، وموتيف الانتحار أساسى وجاد فى المأساة. وفى كل الحالات يوصف الموت بأنه "ملجأ المكروبين". نادرا ما يتم الالتفات إلى هبوط برومتيوس إلى العالم السفلى، هاديس، فى نهاية برومتيوس فى الأغلال، ولكنه هبوط زوس نفسه، أو الجانب الأرضى منه، إلى التوليد، ذلك الهبوط الذى يدل على بداية النهاية. كما أن العذاب الكامن فى كلمة "الآلام" يرجع إلى التمثيل بالذات المتمثل فى اضطهاد العقل للحب.

إن افتراض أن كلا من زوس وبرومتيوس يمثلان وجهين لنفس الإله، أى العقل والضرورة، أو العقل والحب، أو العقل والإرادة، سمهما ما شئت، يحل العديد من صعوبات فهمنا للعلاقات المضطربة بين الرموز العديدة لحياة برومتيوس، وسيفض التناقض البين لوجود باندورا فى روايات الأقدمين. ويعتبر خلق هفستوس لباندورا بناء على أمر زوس رواية متعارف عليها. كما أنه متعارف على رواية خلق برومتيوس لباندورا، لأن برومتيوس و هفستوس يمثلان معا شخصية القوة الخالقة. فهما نفس الشخص بأسماء متعددة. وسواء أكانت القوة الخالقة اسمها برومتيوس أم هفستوس، فإنها تجسيد للطبيعة المتدنية، والخالقة لزوس. وبما أن زوس لم يقدر أن يخلق مادة إلا من خلال القوة الخالقة، فإن من يقولون إن باندورا بنت زوس لا يكذبون، كما أن من يقولون إنها بنت برومتيوس لا يكذبون أيضا. وبهذه الطريقة يمكننا أن نوفق بين رواية هسيود التى تقول بزواج زوس من باندورا، وبين رواية أفلوطين التى تقول بزواج برومتيوس من باندورا، فهما يمثلان جانبيين من تلقيح عذراء العالم وولادة الكون أو الجنس البشرى. تم الانبثاق من جانب زوس، لكن من خلال برومتيوس، مثلما فى تلقيح أيو أو هسيون، وهذا السر مكن القدماء من تفسير بعث الحياة فى المادة الميتة أو تجسيد الروح الخالدة، أى تحويلها إلى مادة. وأمارة قداسة الروح هى اشتراك زوس فى الفعل الخلاق. ونخلص من هذه الروايات المتضاربة إلى أن برومتيوس، أى القوة الخالقة، هو الذى خلق باندورا بإرادة زوس حتى يتحقق سقوطه. وبما أن برومتيوس هو إرادة زوس، يمكننا أن نقول إن الجانب المتدنى فى زوس الذى يتمثل فى الإرادة خلق باندورا لصالح الجانب الأعلى من زوس المتمثل فى العقل، كما أن الفكرة يمكن أن

تتجسد وتصير ملموسة. ولا يقلل ذلك من نفور العقل من رؤية النقص الذى يلوث كماله. وبما أن ذلك هو الوسيلة الوحيدة "الممكنة" لتحقيق الخلق، فإن الإله نفسه يعانى من سقوطه، لذلك يعاقب نفسه على هذا السقوط. ويعتبر هذا التعذيب للذات المظهر الوحيد لتفوق العقل على المادة. فى كل من خلق باننورا وسرقة النار لبعث الحياة فى عذراء العالم، ظن جانب الحب من زوس أنه يستطيع أن يخدع العقل فى زوس، لكن زوس كان يعرف كل هذه الخدع التى يقوم بها الحب فيه، وتآلم من فوضاه، لأنه تنقصه القدرة المطلقة، كما عند أفلاطون، أو لأنه تغاضى عن جريمة الحب لأنها الطريقة الوحيدة للخروج من المأزق، بدون الحاجة إلى أن يوافق على هذه الجريمة. وهذا نقص فى القدرة المطلقة، إلا أن الحب ليس جاهلا بقوانين العقل، ومن هنا يكفى أن يتخذ تعذيب العقل للحب قيمة أخلاقية، على افتراض الحرية فى السقوط. ولكنه يكفى أيضا أن تتحول القوة الخلاقة المعذبة إلى شهيد مقدام يقدم نفسه قربانا لخلاص كل من العقل والمادة. وإثناء القيام بذلك، اعتقدت القوة الخلاقة أنها تخلص المادة فقط من طغيان العقل، لكنها خلصت العقل أيضا من طغيان كماله العقيم، و برأت الضمير الإلهى من إحضار للوجود، ومن هنا ينبع التناقض الظاهرى فى شخصية برومتيوس، كما تتضح أيضا أهمية الحب.

يتمثل المبدأ الكامن فى كل معرفة وجدانية بالإله فى قداسة الإنسان. وتلخص نهاية الأغنية الذهبية لفيثاغورث هذا المبدأ عندما تقدم النصيحة التالية:

اخضع جسدك لذكائك
واصعد على أثر الضوء
لعلك بين الخالدين تضحى إلها.

تلخص هذه السطور فلسفه ثلاثية برومتيوس، وتؤكد الطبيعة الداخلية للصراع بين الذكاء (زوس فى الإنسان) والجسد (برومتيوس فى الإنسان)، وتشى بتقديس الإنسان وقبوله إلها وسط ألهة الأوليمب، لكن بعد أن يمر بمرحلة التطهير المتمثلة فى تقييد الذات والتمثيل بها كما يظهر فى الصراع بين العقل والضرورة. يطلق فيثاغورس على ذلك "محاربة" الضرورة. وتتم هذه المأساة الأولية على مستويين للوجود: مستوى العالم الأكبر ومستوى العالم الأصغر، نطلق على المستوى الأول مأساة برومتيوس وعلى الثانى مأساة إبيمتيوس.

يقبل أفلاطون الموقف الفيثاغورثي في مجمله، إلا جانباً واحداً. فيحل مفهوم "الإقناع" محل مفهوم الصراع أو "المحاربة" ويقبل مبدأ فيثاغورث بأن "هناك قانوناً صارماً يربط القوة بالضرورة"، لكنه يرفض النتيجة: "مع ذلك، فهناك داخلك ما يدفعك إلى أن تحارب شهواتك المجنونة وتقهرها". ويتمثل الإسهام الأفلاطوني في أن "الحرب" تتضمن استخدام القوة الغاشمة التي تحط من قداسة العقل ويتبع الشرع عند أفلاطون واحداً من طريقين للنصر، القوة والإقناع، ويختار الإقناع، وهكذا "يقنع" العقل بنفى الضرورة من الوجود (تيمائوس و الجمهورية)، وأفلاطون غير متأكد من عقاب برومئثيوس: "يقال إنه عوقب بعد سرقة النار" (بروتاجوراس). والتفسير العقلي الذي يقدمه فيثاغورس للصراع هو: "تذكر أن من ينال التملك والغبطة بسهولة، يفقد ههما بسهولة.

إن موقف إسخيلوس هو نفس موقف فيثاغورث، وليس هناك مبرر لافتراض أن إسخيلوس غير أفكاره الأساسية من ثلاثية لأخرى، لذلك من الجائز أن نفترض أن المواقف الأساسية في ثلاثية أورستس تحكم ثلاثية برومئثيوس أيضاً؛ إذا كان الأمر كذلك، فإن مفتاح فهم المبادئ الأساسية للدين عند إسخيلوس يتمثل في كلمات أجاممنون :

زوس مرشدنا، جعل الإنسان يتجه إلى عالم الفكر
زوس الذي قدر على الإنسان أن يتعلم من الألم.
قلب الإنسان يتألم من تذكر الآلام
فيدمي ويظل مؤرقاً لا يستطيع النوم
إلى أن تغلبه الحكمة رغماً عنه .
إنه الصراع، منحة الإله، الذي يرفع
الإنسان إلى عرش الحياة.

يقول جلبرت مورى إن قانون "التعلم من الألم" هو الدرس الذي استفاده زوس من حربه مع المردة، لكن لن يكون للألم قوة تطهيرية على زوس، إذا جاء هذا الألم من الخارج، فلقد عانى زوس الألم، لأنه في صراعه مع المردة كان يحارب نفسه، وحدث التطهير كما يلي: يتألم الإنسان من تذكر الآلام، فيدمى ويظل مؤرقاً لا يستطيع النوم

إلى أن تغلبه الحكمة رغما عنه، وإذا كان هذا القانون يسرى على الإنسان، فإنه يسرى أيضا على زوس نفسه، لأنه واهب القانون. وفي هذه الحالة علينا أن ننظر إلى برومتيوس على أنه تجسيد للإرادة، كما أن زوس تجسيد للعقل، الأمر الذي يبرز المفارقة البينة في ثلاثية برومتيوس. وفي القرن التاسع عشر اكتشف الفلاسفة الترانسنداليون الألمان فكرة أن برومتيوس تجسيد للإرادة، تناولها شوبنهاور ونييتشه يتناولونها بالتفصيل؛ وتكمن المفارقة في أن الإرادة، التي تتساوى عادة مع حرية الاختيار وتقابل الضرورة، ما هي إلا الضرورة التي تتضخم وتدعى الاستقلال الذاتي. فالإرادة هي القوة المحركة لكل نشاط وبالتالي للخلق بأكمله، فهي الأساس الذي يتم الفعل بناء عليه، وهي مبدأ الصيرورة، والمعادلة التي ينتقل من خلالها الوجود السلبي العاطل إلى صيرورة إيجابية نشطة؛ إنها الأمر، بداية الكون. عندما تكون الإرادة هادئة نطلق عليها اسم التمني، وعندما تكون قوية نطلق عليها اسم الرغبة، أما عندما تكون جموحة نطلق عليها اسم العزم أو بالأحرى الإرادة؛ وكل هذه الأسماء ظلال لنفس المبدأ، والمبدأ ذاته شكل مجسد للحب، ضرورة الضرورات؛ وحتى في شكلها السلبي، الذي نسميه الحاجة، تظل شكلا مجسدا للحب، أي للضرورة.

يؤكد برومتيوس حرية إرادته مرتين: "أخطأت بإرادتي، نعم بإرادتي، فبدونها لن أخطئ. عذبت نفسي لكي أغيث الأحياء"؛ وكان قد قال قبل ذلك في المسرحية "كل ما سيكون كنت أعرفه جيدا قبل أن يكون، وكل عذاب سيحل بي كنت أعرفه مقدما". يعتبر برومتيوس أن ممارسته للإرادة دليل على حرية، فيما أنه تجسيد للضرورة، فإنه يمتلك قوة كبرى لدرجة أنه ينسى أنه مجرد إرادة لزوس، وبالتالي يزعم الاستقلال. فإرادة زوس، أي الحب في برومتيوس، قوية لدرجة أنها تصير قانونا في حد ذاتها، وبالتالي تشعر أنها حرة. لكن الضرورة تعيق عقل زوس وتجعله يقوم بحماقات كأن يتجسد في شكل ثور لكي يلقي البقرة العذراء. وبالرغم من أن برومتيوس يؤكد حرية إرادته، فإنه على وعى تام بأنه يتبع ما يمليه عليه الضرورة، يقول: "قدرى المحتوم الذي أريده يجب أن يتم بسهولة كما أريد، حيث أنني أعرف أن قوة الضرورة لا يمكن أن تقاوم". فهو يعي بالقوة التي تنتشط داخله. وبالرغم من أنه يتنبأ بكل آلامه المستقبلية، إلا حبه العارم للخلق جعله يسرق النار ويبعث الحياة في الكون. الحب ضرورة الضرورات، وبما أن مسار الضرورة لا يمكن تغييره، فعلى الحب المصلوب أن يتحمل مصيره المأسوي في جلد. على كل، تشعر الضرورة بالحرية في علاقتها بالعقل، لأنها أكبر من العقل ولا تتبع ما يمليه عليها. وهذا ما قصده الإغريق عندما قالوا إن الضرورة أقوى من الآلهة أنفسهم. فلو كان الحب ضعيفا لدرجة أن العقل يسيطر عليه، لن يظل

ضرورة، وستصبح ضرورة الضرورات عقلا في حد ذاتها. ففي هذا النظام للوجود، عندما يتحكم العقل في الضرورة، لن تكون هناك مشاكل، سواء أكانت مشاكل بروميثية أم مشاكل من نوع آخر. فتنشأ المشكلة عندما يقوى الحب لدرجة أن يصير ضرورة، وتقوى الضرورة لدرجة أنها تتخفى في زى الإرادة الحرة. وهنا تبدأ في الصراع مع العقل. الحب في زوس هو إرادته، والمنطق في زوس هو عقله. عندما يتمرد الحب يطلق على نفسه اسم الإرادة الحرة، ويعطى مسئوليته عن عصيان المنطق، لكن المنطق يعرف أكثر، فيعرف أن الحب المتمرد خاضع لتأثير الضرورة، أيا كان الاسم الذي تسمى به نفسها، يعرف المنطق ذلك لأن الضرورة داخله، الأمر الذي يفسر السبب في أن زوس يريد أن يفك أغلال بروميثيوس بعد أن تظهر من خطيئته، بالرغم من أنه هو الذي قيده بسبب هذه الخطيئة. يقيدنا زوس لأنه عادل، ويخلصنا لأنه لطيف بنا. سيتحول العدل الإلهي إلى آله شيطانية إذا لم يقترن باللفظ؛ وسيتحول اللطف الإلهي إلى هبة لأخلاقية إذا لم يتم بعد التطهير الناتج عن العدل.

هذا هو قانون التعلم من الآلام الذي سنه زوس للبشر، لكنه قبل أن يسنه لهم، طبقه على نفسه في حربه مع المردة، بما فيهم بروميثيوس. يبدأ التبرير الأخلاقي لعقاب الضرورة عندما تدعى الضرورة أن لها ما للإرادة من مكانة جبارة، وبالتالي تنتقل من السلبية إلى الإيجابية. وطالما أنها تظل ضرورة، فإن العقل يمكن أن يطبق "الإقناع" الأفلاطوني ليدخل الضرورة في نطاق العدم. لأن الضرورة تنفى المسؤولية، وبالتالي تحول استغلال كراتوس وبيبا إلى عقاب لأخلاقي. وعندما رفضت الضرورة أن تنصت "إقناع" العقل، صارت قوة ثانية مستقلة في الكون، تشرع القوانين لنفسها، وبالتالي تتخذ شكل الإرادة الحرة. أما الإرادة فتعنى المسؤولية، وهى مسؤولة لأنها تضع معاييرها الخاصة للخير والشر، وعندما تفعل الشر، تقرر أن تسميه خيراً، والخير شراً، وبالتالي تقلب موازين العقل. الإرادة تقترف الشر وتعرف أنه شر. وبما أن الإرادة تعتقد أنها مقدسة، فإنها تحاكي العقل في إرادة الخير والإحجام عن الشر. والفرق الوحيد يتمثل في أنها شر، وتنصت لنفسها، وبالتالي تتخذ القرار الخاطئ؛ أما العقل فخير وينصت لنفسه ويتخذ القرار الصواب. وبما أن الإرادة لا يمكنها أن تهزأ من الحقيقة، فإنها تغلف الشر بالخير؛ وبينما تقرر أن جزءاً منها شرير، تقدم نفسها أيضاً على أن جزءاً منها خير. وهذا ما فعله بروميثيوس. فلقد اعترف بخطيئته لكنه قدمها للبشر على أنها خير. باختصار، تزعم الضرورة أن لها عقلاً أيضاً. وهنا يكمن "ذكاء" الابن "الماكر" ليابتوس الذي يتم السخرية منه في كتاب أنساب الآلهة

لهسيود وفي كتاب بروتاجوراس لأفلاطون. إنها حكمة "الحية" في الإطار المرجعي الأوسع، أى الإله، الذى يعتبر برومتيوس جانبه المتدنى، ما هذه الإرادة إلا وهم. وسواء أكانت هذه الإرادة قوية أم ضعيفة، فإنها تظل الضرورة التى تحد من سلطان العقل. وعبرة هيجل فى علم الجمال التى تقول إن أكبر إهانة للبطل التراجيدى تتمثل فى وصفه واقع تحت سيطرة الضرورة، تفسر هذه العبارة اعتراف برومتيوس الاختيارى بخطيئته، فهى تعبير عن تأكيد الذات، أنها الإرادة، تلك الإرادة التى تفقد وعيها بتبعيتها وتعى حريتها عندما تصير قوتها جامحة. ومن هنا ينبع التناقض الظاهري: كلما عظمت الإرادة، عظمت الضرورة، وبالتالي كلما عظمت الحرية، عظمت التبعية. كلما عظم جانب الحب فى الإله، عظم العذاب، وكلما عظم العذاب، عظم اللطف لأنه تأتى لحظة يصل فيها تعذيب الذات إلى مرحلة تدمير الذات، وهنا يتحتم على زوس أن يختار أحد بديلين: إما أن يفنى أو يحرر برومتيوس. وهنا ينشأ التوفيق بين النقيضين، عندما يكون الطرفان مستعدين للتصالح، وكما فى النبوءة، يفك هرقل أغلال برومتيوس، وعندما يفك هذه الأغلال فإنه يخلص زوس، فهرقل نصف إنسان ونصف إله، فهو ابن زوس من عذراء العالم وهو "الابن الأقوى عن أبيه" لأن زوس يضم طبيعتين تتصارعان مع بعضهما بعضا، أما هرقل فله طبيعة واحدة متجانسة مع نفسها، طبيعة تجمع بين عقل زوس وقوة برومتيوس. كل الأشياء تؤدي إلى نتيجة واحدة. فبعد إنجاز هرقل للعمل الحادى عشر، ألا وهو تخليص برومتيوس، ينتقل إلى عمله الأخير وهو الصراع مع زوس نفسه، فكل أعماله السابقة كانت امتحانات اختبر فيها قوته، وبعد كل نجاح تزداد قوته، وأصبح مؤهلاً لصراعه النهائي. لكنه بدلاً من أن يسقط زوس من على عرشه، ذهب إلى جزائر المباركين التى دله برومتيوس على طريقها. ومما لا شك فيه، علمه برومتيوس الدرس المستفاد من سيدنا أيوب: أن الخوف من الرب حكمة، والبعد عن الشر كياسة وربما علمه سرا كان يجهله، ألا وهو أن هرقل ابن زوس من ثيتيس، أو التى يطلق عليها أيو. ويعتبر هذا الكشف بمثابة إخبار أوديب فى الوقت المناسب أنه ابن لايوس.

عندما صعد هرقل، كان الألم قد أنضج برومتيوس، وجعله مخطئاً تائباً، مؤهلاً لأن يشمل الإله بلطفه واضطر زوس أن يلطف به لأنه كان أول ملك من ملوك السماء يشرع الحق فى التضرع، كما يقول لنا إسخيلوس. فلو كان زوس أحجم عن اللطف ببرومتيوس، فإنه لن يكون زوس، آخر ملوك السماء، وإنما سيكون قوة همجية منتقمة تستحق السقوط مثل سلفيه كرونوس وأورانوس. وهكذا تحرر برومتيوس واحتفظ زوس

بعرشه بالرعم من ان الابن الاقوى من ابيه كان قد ظهر. وهذا ما عساه الإغريق عندما تحدثوا عن سقوط الإله إذا لم يطلق سراح الإنسان. لم يتم فك أغلال برومتيوس لأنه لوح بسر ثيتيس في وجه زوس، فالعقل لا يجبن أمام تهديدات الضرورة. كما أن زوس لم يفك أغلال برومتيوس لأن برومتيوس كشف سر ثيتيس، فميلاد هرقل يدل على أن زوس عاشر ثيتيس في صورة أيو، وبالتالي يصير السر عديم الفائدة . فنظرية المقايضة تحط من قدر كل من الإله والإنسان، ولا تناسب تحفظ إسخيلوس الديني. فلقد فكت أغلال برومتيوس، عند مولد مخلصه، وكان قادراً على النظر إلى زوس، كما نظر سمعان الخالد إلى الإله عند مولد المخلص وقال: "الآن تطلق عبدك يا سيد حسب قولك بسلام لأن عيني قد أبصرتا خلاصك" (إنجيل لوقا، ٢)

وهنا تنتهي حياة الفناء، بعد الموت ويعود البارء الخالد إلى صدر الرب لينعم بسلام دائم. وهنا لا يخلص المخلص إلا إذا أعيدت النار المسروقة، واحمرت التفاحات الفاسدة للجنة وصارت مثل تفاحات الهسبريات . فالموت باب الحياة.

مصادر النزعة البرومثية الحديثة

تدين المعالجات الحديثة لموضوع برومثيوس بداية من عصر النهضة إلى وقتنا الحالي بالكثير للكتابات التي يطلق عليها كتابة الأساطير اللاتينية، التي قام بها باحثون أورييون في العصور الوسطى وعصر النهضة، أكثر من دينها لإسخيلوس وكتاب الأساطير الإغريق، ويرجع هذا الأمر إلى أن كل الكتاب المحدثين اللذين تناولوا أسطورة برومثيوس حاولوا أن يستعيدوا أحد الجزأين المفقودين من ثلاثية برومثيوس لإسخيلوس، كما أن عددا منهم حاول أن يتناول برومثيوس في الأغلال تناولاً جديداً. وعندما بحثوا عن المادة التي تمكنهم من تصور الحالة التي كان عليها برومثيوس واهب النار أو برومثيوس طليقا، وجدوا العديد من الأفكار المتناثرة في الصيغة اللاتينية في كتابة الأساطير، فقاموا بتجميع هذه الأفكار المتناثرة، الأمر الذي جعلهم يتوصلون إلى تصور متناسق نوعا عن مجرى الأحداث في الجزأين المفقودين من ثلاثية إسرخيلوس. ويرجع ذلك أيضا إلى أن عصر النهضة ذاته، الذي نبعت منه النزعة البرومثية الحديثة، كان لاتينيا في الأساس، بالرغم من ازدهار الدراسات الإغريقية في القرن السادس عشر. وكما لاحظ جروب، لم تلقى الطبقات التي طبعت في القرن الخامس عشر بالا لكتاب الأساطير القدماء، باستثناء طبعة الآلهة لشيشر. وعندما طبع اسولانوس الطبعة الأولى لإسخيلوس عام ١٥١٨ ، كانت معظم أعمال كتاب الأساطير المنتمين إلى العصور الوسطى وعصر النهضة قد طبعت عدت مرات. وعندما ألقى جان نورا ، وترنبوس، وروبرتلي، وفكتوريوس ووليم كانتر من أترخت الضوء على أعمال عميد التراجم حوالى عام ١٥٥٠، كان الجمهور العريض قد عرفه من خلال الترجمات اللاتينية التي قام بها جاربتوس، وهنرى إتين وينتوس. إذ كانت قراءة اللغة الإغريقية محصورة في النواثر الأكاديمية. علاوة على ذلك، تأثر من يقرأ إسرخيلوس في لغته الأصلية بالتعليقات والحواشى اللاتينية التي ترجع إلى العصور الوسطى وأوائل عصر النهضة. لذلك قبل أن تتم أية معالجة إبداعية لأسطورة برومثيوس في عصر النهضة، كان هناك تراث برومثي واسع الانتشار لا يمت لإسخيلوس بصلة، تراث يركز على شخصية المارد الذي أثر في العقل الحديث تأثيرا دامغا.

وعندما نحلل التصورات غير الإسخيلية في الكتابات الحديثة التي تتعلق ببرومثيوس، يمكننا أن نقيم ما يمكن أن تطلق عليه "إسهامات عصر النهضة"، فعند ذلك يمكن أن نحكم ما إذا كان هذا الإسهام جديدا تماما، أم أنه استمرار لتراث أقدم طوى معظمه النسيان. وفيما يلي نلقى الضوء على الموضوعات غير الإسخيلية في المعالجات الحديثة لأسطورة برومثيوس.

[١] برومتيوس/ القوة الخلاقية (دميثرج)

لا نجد عند إسخيلوس جذورا لهذا التصور، فلا يشير إليه هسيود أو بندار، لكن كل كتاب الأساطير في العصور الوسطى وعصر النهضة يقبلون هذا التصور، فيقول هجينوس: "خلق برومتيوس بن يابتوس البشر الأوائل من الصلصال" (الأساطير، "باندورا"، كتاب الأساطير اللاتين). ويتحدث بوكاشيو في كتابه أنساب الآلهة عن "برومتيوس بن يابتوس، الذي خلق باندورا، وولد إيزيس وديوكاليون". ويتكرر نفس الموضوع في جميع كتابات الأساطير المشار إليها. ويرجع هذا الموضوع، من وجهة نظر عصر النهضة، إلى آباء الكنيسة الأوائل، إن لم يكن إلى الفترة اللاتينية الكلاسيكية. يقول فلجنتيوس: "خلق برومتيوس الإنسان من الصلصال، كما أنه بعث الحياة في الجمار الذي لا يحس" (علم الأساطير، الكتاب الثاني). يطور لكانتيوس هذه الفكرة قائلا: "لذلك أنزل برومتيوس بن يابتوس الحياة إلى الأرض، وبهذه الطريقة خلق البشر على صورة شبيهة بصورة الآلهة، لكنهم لم يكونوا مائلين لأسفل نحو الأرض مثل الحيوانات، بل نصبهم ورفع وجوههم نحو السماء" (حكايات الأساطير، الكتاب الأول، الأسطورة الثانية). وكون برومتيوس خلق البشر على صورة الآلهة وخلقهم على خلاف الحيوانات، يقفون منتصبين وجوههم نحو السماء، يقربنا من فكر القدماء. ونجد في كتاب مسخ الكائنات لأوفيد شاهدا على ذلك (الكتاب الأول). رأينا كيف أن برومتيوس خالق البشر فكرة ترددت كثيرا عند شعراء سابقين لأوفيد، ونجد أقدم الإشارات لذلك عند إرنا وأبولودوروس. لكن هذين الشاعرين لم يكن لهما تأثير كبير في عصر النهضة، فاستمد كتاب الأساطير في عصر النهضة مفهومهم عن برومتيوس كخالق للبشر من أوفيد وإيسوب وفيدروس ولوسين، وكذلك من آباء الكنيسة الأوائل.

يظهر برومتيوس في عدد من المعالجات الحديثة على أنه خالق البشر، وغالبا ما يصورونه بوجه عام على أنه نحّات نورشة فنية. وفيما يلي أسماء هذه المعالجات مرتبة ترتيبا زمنيا:

- ١- فرانسيس بيكون: برومتيوس ١٦٠٩
- ٢- كالديرون: تمثال برومتيوس، ١٦٦٩
- ٣- شافيتسيري: الخصائص، ١٧٠٩
- ٤- ليساج: صنوق باندورا، ١٧٢١

- ٥- فولتير: باندورا، ١٧٤٠
- ٦- فيلاند: حوار فى المنام مع برومثيروس، ١٧٧٠
- ٧- جوته: برومثيروس، ١٧٧٢
- ٨- فيلاند: باندورا، ١٧٧٩
- ٩- جوته: باندورا، ١٨٠٩
- ١٠- جوته: الشعر والحقيقة، ١٨١١
- ١١- بيرون: نبوة دانتي، ١٨٢١
- ١٢- كيني: برومثيروس مخترع النار، ١٨٣٨

ويمكننا أن نضيف إلى هذه القائمة كثير من الإشارات المتفرقة والاستعارات التجميلية التى يظهر فيها برومثيروس على أنه خلق البشر.

و بالرغم من أن هذا التصور مقتبس من كتاب الأساطير فى عصر النهضة مباشرة، فيمكننا أن نرجع بجنوره إلى الفترة الكلاسيكية. ولا يجعلنا غياب هذا التصور عند هسيود وإسخيلوس ننفى حضوره القوى فى أسطورة برومثيروس.

[٢] برومثيروس / بجماليون.

يظهر برومثيروس فى كثير من المعالجات المذكورة أعلاه على أنه خالق باندورا، وليس البشر بوجه عام، أى، خلق البشر من خلال خلقه لباندورا. وينبع هذا التصور من تصور برومثيروس على أنه القوة الخلاقة. لكن هذا التصور يشكل موقفا جديدا يلعب فيه برومثيروس دور بجماليون، وتلعب فيه باندورا دور جالاتيا.

ولا ينبع هذا التصور من هسيود أو ما وصل إلينا من إسخيلوس، لدرجة أنه يناقض رواية هسيود التى تقول إن هفستوس أبدع باندورا بناء على أمر زوس، ونصبها شركا لإبيمثيروس الطائش. فى عصر النهضة، يعتبر بوكاشيو المعبر الرئيسى عن هذه الفكرة، فيقول عن برومثيروس إنه "خلق باندورا" (أنساب الآلهة). وبالرغم من أن هجينوس يؤكد أن برومثيروس خلق البشر، فإنه يتبع هسيود وينسب خلق باندورا لهفستوس: "خلق برومثيروس بن يابتوس البشر من الصلصال. وبعد ذلك خلق فولكان، إله النار، امرأة كاملة الأوصاف من الصلصال بناء على أمر جوبيتر" (الأساطير). ومن

الغريب أن بوكاشيو ينسب فكرة أن برومتيوس صانع باندورا إلى إسكيلوس من بين آخرين (فارو وهوراس وسرفيوس وفلجنتيوس). ومن المعروف أن الموضوع أقدم من فلجنتيوس الذي تناوله صراحة. وهناك شذرة مشكوك في صحتها تنسب لماندر تصف برومتيوس بأنه لم يخلق باندورا، وإنما خلق "جنس النساء"، ولا فرق في المغزى.

طور أفلوطين ومدرسته هذا التصور إلى أن استقر على الحالة التي وصلتنا، ويمكننا أن نفترض أن كتاب الأساطير في عصر النهضة يدينون بهذا التصور إلى الإنيادة الرابعة، ١٤، ٢، ومرورا بفلجنتيوس والدارسين في العصور الوسطى. ومن الملاحظ أن نص أفلوطين غامض لدرجة أن ترجمتيه المعتمدتين تختلفان لفظاً ومعنى في بعض الوجوه، وفيما يلي نقدم نص الترجمة الإنجليزية والترجمة الفرنسية:

(أ) وهكذا نجد أن هذا الكون المضاء بأنوار عديدة تشع من روحه ما زال يحصل على منح ولطائف عديدة من هنا وهناك، من آلهة السماء، ومن المبادئ العقلية الأخرى التي تتفخ فيه الروح. وربما كان هذا سر الأسطورة، فبعد أن خلق برومتيوس المرأة، أنعم عليها الآلهة بهدايا عظيمة، فقام هفستوس بدمج الصلصال بالرطوبة ووهبه الصوت البشري، كما منحه شكل إلهة، وقدمت لها أفروديت هداياها، وكذلك فعلت ربات الرشاقة، وقدم الآلهة الآخرون هدايا غيرها، وفي النهاية أطلقوا عليها جميعاً اسم باندورا، الذي يعنى هبة كل الآلهة، لأنهم شاركوا جميعاً في تجميل هذه المخلوقة التي خلقها عراف بروميثي. أما بالنسبة لرفض الفكر المتأخر، أي إبيمتيوس، لهدية برومتيوس، ماذا يعنى ذلك إلا أن الاختيار الحكيم يظل في منطقة العقل؟ يقيد خالق باندورا بالأغلال، مما يدل على أنه معلق بخلقه، وهذا القيد شيء خارجي. وما يدل قيام هرقل بفك أغلال برومتيوس إلا على أن هناك قوة في برومتيوس، مما يجعله يستغنى عن الأغلال.

وكيفما نظرنا إلى الأسطورة بأية طريقة، تعتبر هذه الأسطورة وصفاً لتقديم الهدايا للكون، ذلك الوصف الذي يتناسق مع تفسيرنا لنظام الكون. (الترجمة الإنجليزية، ترجمة: ستيفن ماكين)

(ب) وهكذا يضاء عالمنا بأضواء لا تحصى، ويتجمل بكل هذه الأرواح وبعد تنظيمه الأولي، يتلقى عوالم عديدة، آتية من آلهة واضحة ومنهم يمنحه أرواحاً ولذلك يجب علينا أن نفسر الأسطورة كما يلي: خلق برومتيوس امرأة، وجعلتها الآلهة فقدمات لها أفروديت وربات الرشاقة هدايا، كما قدم لها كل إله هدية، وأطلقوا عليها اسم باندورا، لأنها تلقت هدايا ولأن كل الآلهة أهدها، لذلك فإن

كل الآلهة قدموا هدية لهذه المخلوقة التي صنعها برومتيوس وتمثل العناية الإلهية. ورفض برومتيوس لهذه الهدايا، ألا يدل على أنه فضل أن يختار الحياة العقلية؟ لكن خالق باندورا نفسه يقيد بالأغلال لأنه يحتك بصنعه، وتأتي مثل هذه العلاقة من الخارج وحرره هرقل الذي يمثل القوة التي يحرص على تحريرها. وأيا كانت نظرتنا إلى هذا التفسير، تدل الأسطورة على الهبة الإلهية للأرواح التي تدخل العالم، الأمر الذي يتجانس مع فكرتنا (الترجمة الفرنسية، ترجمة: إميل برهيه)

في ترجمة برهيه، يتناسب رفض برومتيوس لهدايا الآلهة مع التصور التقليدي الذي يجعل الآلهة واهبي باندورا، كما عند هسيود وكتاب الأساطير الإغريق؛ أما ترجمة ستيفن ماكيننا التي تقول إن إبيمتيوس هو الذي رفض هدية برومتيوس، فلم نسمع بهذا القول من قبل، كما أنه يؤدي إلى الخطأ. فهذه الترجمة تصور إبيمتيوس على أنه أكثر حكمة من برومتيوس. على كل، سواء أكان برومتيوس "على احتكاك" بباندورا أم "معلق" بها، فإن العلاقة بينهما تشبه العلاقة بين بجماليون وجالاتيا. تلمح ترجمة برهيه إلى الحب المحرم الذي يكنه الخالق لمخلوقه، كما أنها تجعل قيام زوس بتقييد برومتيوس ممكنا أو مقبولا. لكن ترجمة ماكيننا تجعل باندورا هي التي تقيد برومتيوس. ويبدو أن كتاب الأساطير في عصر النهضة والشعراء الذين تناولوا الأسطورة في العصر الحديث فهموا أفلوطين في ضوء ترجمة برهيه. على كل حال، يتفق المترجمان على التشابه بين علاقة برومتيوس وباندورا وبين علاقة بجماليون وجالاتيا عند أفلوطين.

بالمثل يصف كلمنت السكندري إيزيس بأنها بنت برومتيوس. ونجد لذلك صدى فيما بعد في كلمات بوكاشيو عن برومتيوس "الذي خلق باندورا وأنجب إيزيس وديوكاليون". شاعت هذه الفكرة عند الأفلاطونيين المحدثين وكذلك الأفلاطونيين المسيحيين فيما بعد المرحلة الكلاسيكية، وربما اقتبسها فلجنتيوس ونشرها. وتخرج هذه الفكرة عن المتعارف عليه عن الأسطورة كما يصفها هسيود. ولم يكن هذا الخروج ليحدث لو لم يكن هناك شيء في طبيعة الأسطورة يوحي بذلك. والنظرية المعروضة في الفصل المخصص لإسخيلوس، التي تقول إن برومتيوس ما هو إلا الطبيعة الذكورية المتدنية من زوس نفسه، تبعد كل تناقض ظاهري، فتفسر كيف ظهر برومتيوس على أنه خالق باندورا، بالرغم من رواية هسيود واسعة الانتشار التي تقول إن هفستوس صنع باندورا بناء على أمر زوس لكي تكون هدية آلهة الأوليمب لإبيمتيوس، وأشرنا قبل ذلك إلى أن هفستوس ما هو إلا جانب آخر من القوة الخلاقة نفسها، فهو أحد أسماء

برومثيوس، ومن هنا تتبع قرابتهما. عندما أمر زوس هفستوس بصنع باندورا من الصلصال، فإنه أمر برومثيوس نفسه، بأن يخلق المرأة الأولى (أو الكون)، فبرومثيوس يمثل الحب الخلاق في زوس، وخلق باندورا بناء على أمر العقل في زوس، كما أن تجميل باندورا تم بناء على أمر زوس، وعندما عرض زوس برومثيوس وإييمثيوس لباندورا، فإنه عرض طبيعة الدنيا للسقوط، فبالسقوط وحده يمكن للعقل أن يخلق ويعاقب نفسه على هذا الخلق. أبصر جانب برومثيوس من زوس الشريك المنسوب له، لكن جانب إييمثيوس منه وقع في هذا الشريك. فانفصام شخصية المارد مثل الطبيعة المزدوجة لزوس؛ وبهذا المعنى، خلق زوس باندورا، وخلقها برومثيوس أيضا، فلقد كانت هبة العقل التي ينصب بها شركا للحب كي يولد العالم، ومن هنا لا يخرج نص أفلوطين على هسيود وإنما يعتبر شرحا لأنساب الآلهة عنده، شرح قام به فيلسوف يفهم المعانى الكامنة في رموز قصة الخلق.

فيما يلي قائمة بالمعالجات الحديثة التي تناولت الجانب البجماليونى من شخصية برومثيوس:

- ١- كالديرون: تمثال برومثيوس ١٦٦٩
- ٢- ليساج: صندوق باندورا ١٧٢١
- ٣- فولتير: باندورا، ١٧٤٠
- ٤- جوته: برومثيوس ١٧٧٣
- ٥- فيلاند: باندورا، ١٧٧٩
- ٦- جوته: الشعر والحقيقة ، ١٨١١
- ٧- كينيه: برومثيوس مخترع النار، ١٨٣٨

لا يدعى أى عمل من هذه الأعمال بقراءة قوية بين زوس وبرومثيوس. على العكس تماما، تسلم كل هذه الأعمال بالازدواجية الداخلية للموقف، وبالتالي تختزل التعارض بين زوس وبرومثيوس في "غيرة" زوس. ومن الطبيعى أن تتضاءل قيمة إييمثيوس هنا. إن حب الخالق لمخلوقه يبعد فكرة الحب المحرم الكامنة في أى موقف مماثل لموقف بجماليون وجالاتيا.

بالنسبة لبرومتيوس كخالق لباندورا، يدين الكتاب المحدثون في الأساس لكتاب الأساطير في عصر النهضة، بالرغم من أنه من الصعب علينا أن نحدد مدى معرفتهم بالمصادر الأفلاطونية المحدثّة معرفة مباشرة. وترجع الفكرة ذاتها إلى عصور قديمة جدا، إلى ما قبل الأفلاطونيين المحدثين أنفسهم. ووصلت كاملة إلى المحدثين من كالديرون، الذي يعتبر عمله تمثال برومتيوس أهم علامة في تاريخ الكتابات البروميثية فيما بعد إسخيلوس وشلي.

يقودنا تصور برومتيوس كقوة خلاقة إلى تصور آخر، فيظهر برومتيوس في العديد من المعالجات الحديثة على أنه الفنان الخالق. فمثل خطيئة بجماليون، تتمثل خطيئة برومتيوس في قدرته الإبداعية التي تولد الحسد في قلوب آلهة الأوليمب، ومن هنا لم يكن برومتيوس مذنباً، ولكنه كان ضحية لطغيان الآلهة. لكن في المعالجات الأكثر نضجاً، يوصف الحب الذي يكنه برومتيوس لمخلوقته باندورا بأنه حب للذات، وهذا النوع من الحب خطيئة تستحق عقوبة التمثيل بالجسد. ويتبنى أفلوطين هذه الفكرة ويرى فيها "احتكاكاً" غير شرعي بين الخالق والمخلوق، لدرجة أن هذا الاحتكاك يصل لدرجة الزنا بالمحارم. وكان شافيتسبري أول من قدم فكرة أن برومتيوس رمز للفنان الخالق.

[٣] منيرفا / عروس السماء (عشيقة برومتيوس)

يقول فلجنتيوس إن باندورا من صنع برومتيوس، ثم يضيف: "يقولون إن برومتيوس صنع رجلاً من الصلصال، بدون روح أو حواس. وأعجبت منيرفا بما صنعه، ووعدت أن تلبى طلبه إذا طلب أي شيء من هبات السماء التي يمكن أن تساعد في إتمام عمله. فرد عليها أنه لا يعرف ماذا هناك في السماء، وعرض عليها أن يصعد إلى الآلهة ويرى بنفسه، وعندئذ يمكنه أن يختار ما يناسب مخلوقه الصلصالي. فرفعته إلى السماء وهي تضمه تحت درعها سباعي الطبقات، وأنزلته إلى الأرض مرة أخرى. وعندما رأى أن هناك أبخرة مشتعلة تبعث الحياة في السماء الوسيطة وتزيد من حركتها، غمس في الخفاء عصا في عربة فييوس وسرق قدراً من النار، ووضعها على صدر الرجل فدبت فيه الروح. ولذلك يقولون أنه قيد بالأغلال، وظل النسر ينهش كبده يوماً" (علم الأساطير، كتاب الأساطير اللاتين).

لا يرد عند هسيود أو ما وصل إلينا من إسخيلوس أدنى إشارة لعلاقة حميمة بين برومتيوس وأثينا، بالرغم من أن بعض كتاب الأساطير الإغريق أمثال أبولودوروس،

يربطون بينهما، حيث أن برومتيوس هو الذي حرر أثينا عندما خبط رأس زوس بالفأس، ولهذا السبب تعتبر أثينا بنت عقل زوس. كما أن الأساطير الإغريقية تقول إن أثينا عشيقة هفستوس، إله النار الذي يعتبر قريبا لبرومتيوس. وبما أن هذين الإلهين للنار إله واحد، من السهل علينا أن نتصور كيف أن أثينا معشوقة برومتيوس كذلك. في هذه المتاهة من الرموز المتضاربة، نشك في أن إله الحدادين وإله الخزافين وجهان للقوة الخلاقة عندما نسمع أن إله الحدادين خلق باندورا من "الصلصال"، والإله الأكبر للخزافين استخدم "فأسا" ليخرج أثينا للوجود. لذلك من المحتمل أن تكون أثينا الشعلة المقدسة، التي تعادل النار المسروقة، فهي روح العالم التي بعثت الحياة في الكون الخامل.

تطور من هذه الرواية اتجاهان. يفسر البعض العنف الذي استخدمه برومتيوس في تحرير أثينا على أنه نوع من الاغتصاب، مما يذكرنا بتقييد تيتوس في الأوديسا لأنه "تعامل بعنف مع ليتو، معشوقة زوس المشهورة". يلخص بيكون هذه الفكرة قائلا: "أضيفت جريمة جديدة، لأن أثينا اغتصبت، لذلك صعد بالقيود، وحكم عليه بالعذاب الأبدي" (حكمة القدماء). أما الاتجاه الآخر فيرى أن أثينا قدمت نفسها بإرادتها معشوقة لبرومتيوس، وأرشدته إلى مصدر النار. وكان فلجنتيوس قد عرض هذه الفكرة، وتبعه آخرون فيها أمثال كالديرون وجوته وفنستو مونتي.

وبالرغم من أن عددا من المعالجات الحديثة، مثل معالجات كالديرون وجوته تقبل منيرفا كعروس السماء أو عشيقة برومتيوس، فإن عددا آخر يذكر اسم آسيا بدلا منها (هسيون عند إسخيلوس) بينما تذكر مجموعة ثالثة اسم باندورا. تتناول الأعمال التالية موضوع عروس السماء:

- ١- كالديرون: تمثال برومتيوس (منيرفا) ١٦٦٩
- ٢- جوته: برومتيوس (منيرفا) ١٧٧٣
- ٣- مونتي: برومتيوس (منيرفا) ١٧٩٧
- ٤- شلي: برومتيوس طليقا (آسيا) ١٨١٩
- ٥- سبتلر: برومتيوس وإيمثيوس (باندورا) ١٨٨١
- ٦- بيلادان: ملحمة برومتيوس (باندورا) ١٨٩٥
- ٧- ستكني: برومتيوس حامل النار (باندورا) ١٩٠٠
- ٨- مودي: واهب النار (باندورا) ١٩٠٤

لا يمكننا أن نفسر التحول من منيرفا إلى آسيا أو باندورا كعروس السماء إلا في ضوء نظام تأويلي يجعل هذه الأسماء الثلاثة قابلة لأن تحل محل بعضها البعض. وفي كل الحالات يعتمد تصور عروس السماء في الكتابات المعاصرة عن برومتيوس على رواية قديمة جدا حفظها كتاب الأساطير على مر القرون في العصر اللاتيني والعصور الوسطى وعصر النهضة على السواء. وكالعادة، كان كالديرون أول من قدمها للمحدثين في صورتها المكتملة.

[٤] برومتيوس /الكيميائي الساحر.

شاع في عصر النهضة جانب من شخصية برومتيوس، ألا وهو أن برومتيوس رمز للكيميائي الساحر. لذلك تم تصوير المارد على أنه ناسك زاهد، يكرس حياته للتأمل والبحث عن المعرفة المحرمة، وينفر من كل المتع الدنيوية، ويتأمل بصمت في عزلة. نجد وصفا كاملا لهذه الصورة في حكمة القدماء لبيكون، حيث يمكننا أن نعتبر هذا الكتاب ذروة النزعة البروميثية في عصر النهضة، وسنتناول أهمية معالجة بيكون وأثرها على الفكر الأوربي في مكانها المناسب.

طور بوكاشيو تصور برومتيوس كرمز للكيميائي الساحر، حيث يقول مستشهدا بثيودونتيوس، إن المارد كان ناسكا، تعلم العلوم المحرمة من الآشوريين والكالدانين. وعندما اعتكف في جبال القوقاز، ولد النار وأسس المجتمع المتحضر (علم أنساب الآلهة).

وقبل بوكاشيو بكثير، شاع هذا التصور عن برومتيوس لدى فلاسفة ما يطلق عليه، نهضة القرن الثاني عشر، خاصة ألكسندر نكام، وبير دي بلوا.

لنكام مخطوط محفوظ في المكتبة الرئيسية في افريه، عنوانه تصويبات برومتيوس . ونجد قصة برومتيوس مكتوبة في خطاب ملصق على الصفحة المواجهة للصفحة الأولى من المخطوط. ويقول هذا الخطاب إن برومتيوس كيميائي ساحر تعلم السحر وعلم الفلك من الآشوريين، ومخطوط نكام ذاته ليس له أدنى علاقة ببرومتيوس إلا في عنوانه الملغز. فهذا العمل مبحث مكون من جزأين، الجزء الأول يتناول النحو اللاتيني، والجزء الثاني تفسير للكتاب المقدس. يتناول هذا الخطاب السبب في غياب العلاقة بين العنوان وموضوع المخطوط. الخطاب مكتوب بخط يرجع للقرن الثالث عشر، ويختلف عن خط ناسخ المخطوط. وبعد ذلك يقوم كاتب الخطاب بسرد قصة برومتيوس ، تابعا رواية فلجنتيوس حرفيا في بعض الأجزاء.....

ويزيد خطاب نكام على فلجنتيوس، أن برومثيوس درس علم الفلك عند الآشوريين. وفي هذه الرواية، تتساوى النار التي سرقها مع المعرفة المحرمة للكيميائي الساحر، التي يعقاب عليها بالنفى التام إلى برارى القوقاز. ويلخص نكام مغزى هذا التفسير قائلا أن النسر الذى يلتهم قلب برومثيوس ما هو إلا غربته المقلقة. أصبح موضوع غربة كل العباقرة المبدعين، كما يتجلى فى برومثيوس، موضوعا محببا فى الكتابات الرومانسية الحديثة. فنجد له عرضا مفصلا فى الأعمال التى تتناول برومثيوس عند يكون وجوته ولونجفلو، وسنرجع لذلك عندما نتناول و.ه. أودن. فلا يمكن الشك فى استمرارية هذا الموضوع من القرن الثانى عشر حتى وقتنا الحالى.

كان برومثيوس اسم الشهرة لألكسندر نكام، ومن هنا ينبع الارتباط بين العنوان وبين العمل، ذلك الارتباط الذى أفرع كاتب الخطاب. من الملاحظ أن بعض المباحث المخطوطة لنكام تحمل عنوان "تجميعات بروميثية"، وبعضها عنوان "تصويبات برومثيوس"، وبعضها الآخر عنوان "تجميعات برومثيوس الجديدة"، كما أن هناك مباحث مخطوطة تحمل عنوان "متابعات برومثيوس". وربما حالف الصواب كاتب الخطاب عندما شرح العنوان على أنه "تجميعات برومثيوس".

لم يكن نكام الكاتب الوحيد فى نهضة القرن الثانى عشر، الذى أطلق على نفسه لقب "برومثيوس الجديد". يذكر بولس مير مثالا آخر من باحثى العصور الوسطى الذين يطلقون على أنفسهم لقب برومثيوس. فى مقدمة كتابه القانون الكنسى، يقارن بير دى بلوا رئيس كنيسة شارتر - وهو شخص غير بير دى بلوا كبير شماسة كنيسة بات - نفسه ببرومثيوس، الذى يتأمل أسرار السماء ويدرس حركة النجوم، بالرغم من انه مقيد على جبال القوقاز ويلتهمه النسر للأبد. فكنيسة شارتر تمثل جبال القوقاز بالنسبة له، كما أن مشاغله ومهامه الوظيفية تمثل النسر. وما زال هذا الميل نحو استخدام اسم برومثيوس لقيمه الرمزية ساريا حتى الآن.

وهكذا يظهر برومثيوس فى الكتابات المبشرة لعصر النهضة على أنه رمز للدارس المنعزل أو الناسك الذى لا يترك صومعته، ويلتهمه انعزاله الاعتكافي. وفى عصر نكام ذاته، كانت الدوائر الرسمية للمسيحية الكاثوليكية تنظر إلى دراسة النحو على أنها من نحويات الشيطان وبالتالي تصبح معرفة محرمة. لذلك يعتبر نكام متمردا بروميثيا حقيقيا عندما كتب "فى النحو" فى "تصويبات برومثيوس" وهنا نصل إلى فجر عصر النهضة.

يرجع التصور النهضوى لبرومثيروس على أنه رمز للعبقري المعتكف الذى يعزل نفسه تماما عن مقتضيات الوجود المادى ويتفر من ملذات الحياة الحسية كلية، يرجع هذا التصور إلى ما قبل نكام وبيرا دى بلوا. فلقد تطور هذا التصور عند أفلوطين وعند روزسيموس (نصيحة للسيدة ثيوسويا). أما انغماسه فى الكيمياء السحرية وغيرها من أشكال المعرفة التى ترتبط بالآشوريين والكالدانيين فمعروف عند القديس أوغسطين (آلهة المدينة). وقبله عند بروبرتيوس، وسينكا ونونوس اللذين تحدثوا عن الشغب البروميثى السحرى الذى اعتبره البعض نافعا، واعتبره البعض الآخر ضارا. أما فى الكتابات الحديثة، فنجد الفكرتين منصهرتين فى الأعمال التالية:

- ١- يكون : برومثيروس، ١٦٠٩
- ٢- كالديرون: تمثال برومثيروس، ١٦٦٩
- ٣- مونتى: برومثيروس، ١٧٩٧
- ٤- جوته: الشعر والحقيقة، ١٨١١
- ٥- مينار : برومثيروس طليقا، ١٨٤٣
- ٦- لونجفلو : برومثيروس، ١٨٥٨
- ٧- لونجفلو : قناع بانديرا، ١٨٧٥

وبالرغم من أن المحدثين يدينون بهذا التأويل لكتاب عصر النهضة خاصة بكون وكالديرون، إلا أن التأويل ذاته يرجع إلى الأفلاطونيين المحدثين، إن لم يكن أقدم من ذلك. ولا يخرج هذا التأويل على الأسطورة المتعارف عليها، لكنه يدل فقط على المرحلة التى صارت فيها سرقة النار مرادفا لسرقة الغنوص. فى الحقيقة، يعتبر هذا التأويل تطورا لقائمة الهبات التى قدمها برومثيروس للجنس البشرى، كما حددها إسكيلوس نفسه.

هناك تصور إضافى نبع من تصور برومثيروس كرمز للكيميائى الساحر، ألا وهو برومثيروس كرمز للعالم المبدع أو الخلاق. فلقد ركز إسكيلوس على أن فكرة نار برومثيروس أساس الحضارة. وعلى مر العصور، اعتبرت الكيمياء السحرية والعلم المبدع وجهين لعملة واحدة. لذلك كان من الطبيعى أن تطلق مارى شلى على فرانكشتين عندها لقب برومثيروس الحديث. كذلك نجد العديد من المسرحيات البروميثية فى العصر

الفكتورى، التى وصلت ذروتها فى مسرحية برومثيروس واهب النار لروبرت بريدجن، وهى تصور برومثيروس على أنه راعى الحضارة الصناعية.

[٥] برومثيروس / آدم:

«أ» سرقة النار وسقوط الإنسان.

تتداخل حادثة سرقة النار مع القصة التوراتية لسقوط الإنسان فى العديد من المعالجات الحديثة لأسطورة برومثيروس. أحيانا يلعب إبيمثيروس دور آدم، وفى هذه الحلة تلعب باندورا دور حواء، وهنا تتمثل مناسبة سقوط الإنسان فى قبول باندورا وفتح الصندوق. على كل، يتم إلغاء شخصية إبيمثيروس فى معظم الحالات، وتحل شخصية برومثيروس محلها، وهنا تتمثل مناسبة السقوط فى بعث الحياة فى باندورا من خلال النار المسروقة. وبذلك تندمج حادثتا العصيان المتشابهتان، بأن يصبح برومثيروس خالق باندورا وباعث الحياة فيها فى أن واحد، لكن فى كل الحالات يظل الرمز الأساسى متمثلا فى سقوط الإنسان.

كان سيكون أحد المصادر الأساسية التى اشتق منها البرمثيريون المحدثون هذا التأويل. لكن ربما كان ملتون هو الذى ساعد على انتشار هذا التأويل، من خلال أعماله واسعة الانتشار. يقول ملتون فى الفردوس المفقود، الكتاب الرابع:

هنا مقصورة خاصة

زينت حواء سرير زفافها

بالورود والأكاليل والأعشاب العطرية

وصدحت الأصوات بأغاني الأفراح.

أحضرها الملاك الطيب لأبينا،

جمالها خالص ، يفوق الوصف، فهي

أجمل من باندورا، وألطف منها،

باندورا التى أنعم عليها الآلهة بكل هباتهم.

أرسل الآلهة باندورا مع هرمس

**لابن يابتوس الطائش،
لكى تنصب شركا للبشر بجمالها
حتى تنار منه لأنه سرق نار جوبيتر**

لا يكتفى ملتون بتأويل قصة إبيمئيوس وياندورا على أنها مشابهة لقصة آدم وحواء، بل يحاول أيضا أن يخضعها للصراع العقيدى الحاد، فى المسيحية، بين القدر المسبق وحرية الإرادة. لذلك يقول فى مبحثه عن الطلاق:

اليسوعيون، والطائفة التى نطلق عليها أتباع أرمينيوس، اعتادوا على اتهامنا بأننا نجعل الإله خالق الخطيئة لسببين، ودعك من الكلام فى الرخص. أولا، لأننا نؤمن بأنه قدر اللعنة على البعض، وبالتالى قدر الخطيئة، كما يقولون. ثانيا، لأنه يجعل وسائل حجب المعرفة عن الآخرين مناسبة لارتكاب خطيئة أعظم. لكن عندما نأخذ فى اعتبارنا الكمال الذى خلق عليه الإنسان، وعدم وجود ما يوجب حرية إرادته، فإنه يمكن أن يكون تابعا للعلل التى كانت فى سلطته، فربما يقتنعون بتبرئة الإله وتبرئتنا. أما بالنسبة لأفلاطون وكريسيبوس واتباعهم من الأكاديميين والرواقيين، فإنهم لم يدركوا مدى كمال وجمال باندورا التى وهبت لآدم لكى تكون راعية ومرشدة فى سعادته ومثابرة التلقائية، أقصد جراته وكماله الفطري، التى كان من الممكن أن تجعله إبيمئيوس الحقيقى لنا. وبالرغم من أن أولئك الفلاسفة علموا أن الفضيلة والرذيلة هما هبة القدر الإلهي. لم تعوزهم المبررات المقنعة يبررون بها ما كتبه الإله وقدره، حتى يفندوا كلام البشر السخيف للبشر فى هذا الأمر. فإفساد الإنسان لإرادته الحرة هو السبب الكافى لعصيانته بالإضافة إلى القدر. وهوميروس أيضا لم يشأ أن يتناول ذلك فى الإلياذة والأوديسا. وبالرغم من أن الشاعر مانيليوس تحدث فى الكتاب الرابع عن بعض البشر المقدر عليهم الخطيئة والعقاب، فإنه برأ الإله بدون صخب ويمرح جاد (الطلاق: الكتاب الثانى، الفصل الثالث).

هناك اعتراف صريح بالقدر الجزئى فى لاهوت ملتون. فمانيليوس الذى يذكر بعض البشر "المقدر عليهم الخطيئة والعقاب" يبرىء الإله فى مرجح لأنه يرى أن هناك قوة خلاقة تلام على ذلك، ألا وهى برومئيوس نفسه، وهكذا كان موقف ملتون فى القريوس المفقود، حيث يقول أن هناك خطيئة أصلية قدرت الخطيئة الأولى، ومن الملاحظ أن الاسمين مختلفان، بالرغم من أنهما يدلان على نفس الشئ.

وردت فى أعمال ملتون إشارات كثيرة إلى برومثيروس كرمز هام وليس مجرد مجاز يزين الكلام، وفيما يلى قائمة بالمعالجات الحديثة التى ترى معنى توراتيا فى الأسطورة الإغريقية:

- ١- بيكون: برومثيروس، ١٦٠٩
- ٢- ليساج: صندوق باندورا، ١٧٢١
- ٣- فولتير: باندورا، ١٧٤٠
- ٤- فيلاند: حوار فى المنام مع برومثيروس ، ١٧٧٠
- ٥- فيلاند: باندورا، ١٧٧٩
- ٦- كينيه: برومثيروس فى الأغلال، ١٨٣٨
- ٧- لونجفلو: قناع باندورا، ١٨٧٥
- ٨- بيلادان: ملحمة برومثيروس، ١٨٩٥

وبالرغم من وضوح عناوين هذه الأعمال، فإن كلا منها يحاول بطريقته الخاصة أن يتناول موضوع مسرحية إسكيلوس المفقودة، المسماة برومثيروس واهب النار. ويمكننا أن نضيف لهذه الأعمال قائمة بالأعمال التى يظهر فيها برومثيروس شبيها لبجماليون، وخلق باندورا وبعث فيها الحياة بواسطة نار الآلهة. وفى نفس المضمار تقع الأعمال التى تقدم المارد على أنه القوة الخلاقة، أو خالق البشر بوجه عام. كل هذه الأعمال تبين مدى ضخامة المعالجات الحديثة التى تتناول موضوع برومثيروس حامل النار. ومن بين هذه الأعمال: برومثيروس واهب النار لبريدجز، وبرومثيروس حامل النار لستكني، وجالب النار لمودى، وهذه الأعمال الثلاثة أبدعت مواقف جديدة تشمل قصة سقوط الإنسان فى إطار توراتى أو إغريقى.

بالرغم من أن بيكون وملتون مسئولان عن تنشيط هذا المنحنى من النظر إلى الأساطير الإغريقية، فإن المعالجات الحديثة التى تستخدم الرموز الإغريقية للتعبير عن قيم توراتية اتبعت تراثا غنوصيا واسع الانتشار، والأكثر انتشارا، ذلك التراث الذى حفظته كتابات عصر النهضة.

فى العصور الوسطى ظهرت صورة مركبة لبرومثيروس، تدمج مفهوم سقوط الإنسان بظهور المجتمع المتمدن. بما أن برومثيروس كان مسئولا عن الحالتين، أعتبر سقوط

الإنسان من العصر الذهبي نتيجة ضرورية لظهور المجتمع المتمدن، ذلك المجتمع الذي كان برومثيوس عاملا في ظهوره. كان ليساج أول من استخدم هذا الموضوع، وفيما بعد صار هذا محور مذهب القطرة عند جان جاك روسو، وتناوله فيلاند بيراعة الحواة. وفي العصر الفكتوري، عندما أحيا البروميتيون مفهوم برومثيوس كبطل الحضارة، حاولوا أن يفندوا موقف الفطريين الذين يقولون إن الحضارة البروميثية تمثل السقوط من الكمال، فتطرقوا بالنظرية إلى العكس بإلغاء فكرة السقوط وبالتالي تراجعت الخطيئة الأولى وحل محلها مفهوم متفائل يفيد التقدم من البربرية إلى الكمال.

«ب» فك أغلال برومثيوس والعودة إلى العصر الذهبي:

إن الارتباط بين فك أغلال برومثيوس على يد هرقل والعودة إلى العصر الذهبي، موتيف رئيسي، يتكرر دوما في البروميثية الحديثة. ويدين البروميثيون المحدثون بهذا الارتباط لكتاب الأساطير في عصر النهضة، خاصة بكون. وهنا يلعب هرقل دور المسيح المنتظر الذي يخلص الإنسان من قيوده الأرضية في نهاية الزمان، وبالتالي يمكن لعودة العصر الذهبي. أحيانا نجد أن إبيمثيوس، وليس برومثيوس، هو الذي ينتظر المخلص. على كل حال، يرتبط موضوع خلاص الإنسان ارتباطا عضويا بموضوع سقوط الإنسان. وهنا نجد أن السقوط، والتقيد وفك الأغلال هي المراحل الثلاثة في حياة البشر.

لا نجد أثرا فيما وصل إلينا من أعمال إسخيلوس يدل على هذه العلاقة بين فك أغلال برومثيوس وعودة العصر الذهبي. ولكن صناع الأساطير الإغريق يشيرون بوضوح إلى أن هرقل فاز بتفاحات الهسبريات ووصل إلى جزائر المباركين بمساعدة برومثيوس عندما تقدم نحوه ليفك أغلاله. علاوة على أن يكون وكتاب عصر النهضة وجدوا أن هذا التصور مطروح طرحا كافيا في أعمال الغنوسيين. وفيما يلي قائمة بالأعمال التي تتناول موضوع تأسيس عصر السعادة والرخاء:

- ١- يكون: برومثيوس، ١٦٠٩
- ٢- فولتير: ياندورا، ١٧٤٠
- ٣- جوته: ياندورا، ١٨٠٩
- ٤- شلي: برومثيوس طليقا، ١٨١٩

- ٥- كينيه: برومثيروس طليقا، ١٨٣٨
- ٦- مينار: برومثيروس طليقا، ١٨٤٣
- ٧- لونجفلو: قناع باندورا، ١٨٧٥
- ٨- جيد: برومثيروس فى القيد الزرى، ١٨٩٩

بعض هذه الأعمال يتناول عودة العصر الذهبى تناولا عرضيا، وبعضها الآخر يركز على هذا الموضوع ويطوره على أنه الموضوع الأساسى، مما يتمثل فى أعمال شلى وكينيه ومينار وأندريه جيد. وحتى عندما لا تسمى باسم برومثيروس فى عناوين هذه الأعمال، تحاول هذه الأعمال أن تستعيد ما فى مسرحية برومثيروس طليقا المفقودة لإسخيلوس، أو تدخل عليها بعض التحسينات. ومن الجدير بالذكر أن الكتابات البروميثية الحديثة استعادت، عند وصفها لألفية السعادة والرخاء، تراثا أسسه فرجيل فى قصائد ريفية والشعر الرعوى، وهو التراث رعوى فى الظاهر، لكنه يشتمل على رموز دينية باطنية تتعلق بظهور المسيح المنتظر وعودة العصر الذهبى.

[٦] برومثيروس كشبيه لوسيفر (الشیطان)

كانت كتابات بيرون البروميثية هى الوحيدة التى تصور برومثيروس صراحة على أنه شبيه لوسيفر، من بين المعالجات الحديثة لأسطورة برومثيروس. ولا نجد لهذا التصور جذورا فى كتابات عصر النهضة باستثناء أعمال ملتون المبكرة ١٦٢٦-١٦٢٩، كتب ملتون فى تناغم الأفلاك فى تدريباته الأكاديمية المعروفة باسم مقدمات خطابية، فيقول عن المارد:

يبدو أن عجزنا عن أن نسمع هذا التناغم يرجع إلى جرأة ذلك اللص برومثيروس، الذى أنزل الكثير من الشرور على البشر، وحرمنا من السعادة التى ربما لن ننعم بها ثانية طالما نحن منغمسون فى الخطيئة، وحطت من غرائزنا الوحشية. كيف كيف تأتينا الحساسية لهذا الصوت السماوى وأرواحنا تميل نحو الأرض، كما يقول برسيوس، وقد خلت من أى عنصر سماوى؟ لكن إذا صارت أرواحنا نقية، طاهرة، بيضاء بياض الثلج، كما كانت روح فيثاغورس قديما، عندئذ سترق آذاننا وتمتلئ بالموسيقى الباهرة للنجوم فى أفلاكها، وهنا تعود كل الأشياء إلى العصر الذهبى فنتخلص من كل غم وهم

ونقضى حياتنا فى سلام مبارك يحسدنا عليه الآلهة (مراسلات شخصية وتدريبات أكاديمية، ترجمة: فيلس ب. تليارد).

يتضح من ذلك أن ملتون فى شبابه اعتبر أن رمز برومتيوس سارق النار مساو للمفهوم التوراتى عن إبليس، اللص الأكبر فى الفريوس المفقود. توقع ملتون فك أغلال الإنسان وعودة العصر الذهبي، ويقترح فى موضع آخر أن ذلك يسرى على برومتيوس بعد أن علمه أله الحكمة: "أعتقد أن ذلك معنى كلام هسيود عن النوم المقدس، ومعنى كلام اندميون عن اللقاءات الليلية بالنجوم، وكان هذا مغزى انسحاب برومتيوس، بناء على توجيه عطارده، إلى قمة القوقاز المنعزلة، حيث أصبح أحكم الآلهة والبشر، لدرجة أن جوبيتر نفسه طلب منه النصيحة فى زواج ثيتيس.

إن مفهوم برومتيوس بعد إصلاحه عند ملتون يثير المشاكل، لأنه يتضمن مفهوم إصلاح إبليس الذى يغفر له فى النهاية. وربما كان هذا سبباً فى أن الفريوس المستعاد، التى تتناول فك أغلال الإنسان وعودة العصر الذهبي، توقفت عند الكتاب الرابع ولم تكتمل. إن فك أغلال إبليس فى نهاية الزمان فكرة قديمة خاصة بالغنوسيين، واستغلها فكتور هيجو فيما بعد فى ملحمة الفلسفة الكبيرة نهاية إبليس . ربما تخيل ملتون كذلك مثل تلك النهاية وهو يكتب الفريوس المستعاد ، بما لا يتلاءم مع المبدأ الأساسى فى الفريوس المفقود ، لذلك ظل عمله ناقصاً لم يكتمل. ففى الفريوس المفقود يميز ملتون تميزاً حاداً بين الخطيئة الأصلية والخطيئة الأولى، فالخطيئة الأصلية خطيئة إبليس وأتباعه، أما الخطيئة الأولى فخطيئة آدم وحواء:

الفريق الأول سقط بإرادته

أغوى نفسه وخط من قدرها.

أما الإنسان فسقط لأن النوع الأول أغواه.

لذلك سيلقى الإنسان لطف الإلهام الآخر فلا.

سيجد الرحمة والعدل، الرحمة فى السماء، والعدل فى الأرض.

إذا فليعو مجدي، لكن الرحمة ستثير وتسقط أولاً وأخيراً (الكتاب الثالث).

يرى ملتون أن الجبابة العصاه خلقوا "مؤهلين للوقوف، بالرغم من أنهم أحرار في السقوط"، لذلك "من وقف وقف بحرية ومن سقط سقط بحرية". أما الإنسان، فبالرغم من أن العقل الإلهي الذي وهبه الإله جعله حرا (العقل أيضا اختيار) فإن حرية يحد منها السقوط الأصلي، الأمر الذي يجعل الإنسان (إبيمثيوس) أقل مسئولية من الشيطان (برومثيوس). وبالتالي يأمل الإنسان في لطف الإله وعفوه، أما الشيطان فلا حتى هنا يقترب من العدل بوفرة اللطف والعفو. فإذا كانت الرحمة ستسير وتسطع أولا وأخيرا، فحتى الشيطان يمكنه أن يتطلع بثقة إلى العفو في النهاية.

وفيما عدا المقدمات الخطائية للتلون، يظهر برومثيوس على أنه شخصية شيطانية في أعمال بيرون: برومثيوس وقصيدة لنابليون بونابرت. وترجع جذور هذا التصور إلى تفرقة الغنوصيين بين الإنسان البشري وأدم الأرضي. والإنسان البشري الذي يطلق عليه أحيانا إنسان النور، شخصية مشكوك فيها ويكتنفها الغموض. والإنسان البدائي الساقط عند المانويين ليس إلا ملاكا كبيرا سقط.

[٧] برومثيوس شبيها بالمسيح

في الكتابات البرومثية الحديثة، يظهر الصديق المعبود للإنسان على أنه المسيح يضحى بنفسه ليخلص الجنس البشري من البربرية أو من غضب زوس. ويختلف هذا التصور عن التصورات السابقة في أنه لم يرد له ذكر عند كتاب الأساطير في عصر النهضة، بالرغم من أنه التلميح إليه في مسرحية لاتينية مجهولة المؤلف بعنوان بارابات في الأغلال ظهرت في باريس عام ١٥٩٥ كما أن يكون يلمح له، لكنه لا يستطرد. وانتشر التصور انتشارا واسعا في الحركة الرومانسية وما بعدها.

لم يخترع الرومانسيون هذا المفهوم، وإنما وجدوه شبه متطور عند آباء الكنيسة الأوائل. وإسخيلوس ذاته يؤكد طبيعة المخلص في برومثيوس. كما أن فكرة أن برومثيوس "صلب" ولم يقتصر الأمر على قيده ترجع بجذورها إلى إسخيلوس أيضا. عندما تناول ترتوليان آلام المسيح ذكر "مصلوب جبال القوقاز"، تطفئ التشبيهات على أسلوب ترتوليان، وتصل بلاغته إلى ذروتها في السؤال التالي: "ولم لا؟ ومع شخص صادق مثل برومثيوس، يقوم الإله الأكبر بتمزيق المزدنق". ويربط ترتوليان مرة أخرى بين برومثيوس واللاهوت المسيحي عندما يقول: "كلما اقتربنا من الإله وأفكاره ومشيبته اقتربا صادقا تاما، كلما ساعدنا الإله بالكتب التي تدل من يريد أن يبحث عن الإله،

ومن يبحث عنه سيجده، ومن يجده يمكن أن يؤمن به، ومن يؤمن به يمكن أن يعبدّه. الأتقياء الأطهار جديرون بمعرفة الإله والظهور أمامه، بعثهم الإله للعالم منذ بدء الخليقة، حلت فيهم الروح القدس، ليبلغوا أنه هو الإله وحده الذى صنع الكون، وخلق الإنسان من طين- (لأنه هو برومتيوس الحقيقى لكم!)- الإله الذى قدر ما سيجرى فى العالم، وحدد الفصول، يتبع بعضها بعضا . وبالمثل يقول لاكتانتىوس: "يقول الوثنيون أن برومتيوس خلق الإنسان من الطين. إنهم مخطئون، لكن خطأهم ينحصر فى اسم الخالق. وإذا تذكرنا الخلفية الفلسفية التى كان ترتوليان ولاكتانتىوس يكتبان فى ضوئها، اتضحت لنا هذه العبارات تماما. فلقد كان الأفلاطونيون المسيحيون على الأقل يعتبرون المسيح الدميرج أى القوة الخلاقة أو خالق العالم. فيما يلى قائمة بالأعمال الحديثة عن برومتيوس، التى يتخذ فيها برومتيوس شبيه المسيح.

- ١- بيكون: برومتيوس، ١٦٠٩
- ٢- شليجل: فى الفن المسرحى والأدب، ١٨٠٩
- ٣- شلى: برومتيوس طليقا، ١٨١٨
- ٤- كينيه: برومتيوس مقيدا، ١٨٢
- ٥- كينيه: أسطورة برومتيوس، ١٨٢٨
- ٦- مينار: برومتيوس طليقا، ١٨٤٣
- ٧- بريدجز: برومتيوس واهب النار، ١٨٨٢

هناك أعمال غيرها كثيرة تتناول هذا الجانب من برومتيوس، لكن معظمهم ذو أهمية بحثية محضة، ومثبتة فى الببليوجرافيات. وأمامنا حالة نادرة اتجهت فيها الكتابات البروميثية الحديثة إلى القدماء مباشرة، متجاوزة كتاب الأساطير فى عصر النهضة، ويمكن أن يكون لبيكون تأثير فى هذا المجال.

يتضح مما سبق أن النزعة البروميثية الحديثة استقت مصادرها الأساسية من عصر النهضة، بالرغم من أن معظم البروميثيين كانت لهم معرفة مباشرة بإسخيلوس وكتاب الأساطير الإغريق والكتابات المانوية الغنوصية، والتأويلات الأفلاطونية المحدث للرموز الإغريقية. وعندما نعود بتراث عصر النهضة إلى جذوره فى العالم القديم، ندرك استمرارية التراث البروميثى بداية من هسيود حتى وقتنا الحالى. لذلك يصعب علينا أن

نحدد "إسهام" عصر النهضة في أسطورة برومتيوس وإبيمتيوس، فكل ما فعله عصر النهضة يتمثل في أنه حفظ لنا رواية الأقدمين، أو بالأحرى عددا من الروايات التي وصلت مكتملة من الفترة الكلاسيكية وما بعدها، كما أن عصر النهضة أنقذ هذه الروايات من الضياع في ظلام العصور الوسطى. ولعل قدم هذه الروايات، وورودها في أعمال الكتاب القدماء الموثوق فيهم، وتناسقها عندما توضع جنبا إلى جنب، كل هذا يدل على أنها تمثل وقائع مفقودة لأسطورة لم يكن إحياءها نفسه يجهلها. وبالرغم من أنها لا ترد فيما وصل إلينا من أعماله، فإنها تعتبر بقايا وشذرات من برومتيوس واهب النار و برومتيوس طليقا ، تأولها كل مدرسة بطريقتها الخاصة، سواء أكانت تأويلات مشروعة أم غير مشروعة.

استقت البروميثية الحديثة بخلفيتها النهضوية الكثير من مصادر بعيدة عن إسكيلوس، لأن اهتمامها انصب على محاولة استعادة وإعادة الجزأين المفقودين من ثلاثية برومتيوس في الجوهر إن لم يكن في الشكل. لذلك كان من الطبيعي أن تصب المعالجات الحديثة اهتمامها على معالجة سرقة النار أو فك أغلال برومتيوس. وربما استغلت هذه المعالجات مواد ليست غريبة عن أعمال إسكيلوس، لكن طريقة تناولها بعدت تماما عن روح إسكيلوس. فبقيت كل الرموز، لكنها وظفت بروية مختلفة عن رؤية إسكيلوس.

لا يدين البروميثيون الإنجليز بشيء لمخزونهم القومي. في الواقع، عرف الأدب الإنجليزي "العمالقة" أو المردة، ففي بيوفلف، يرد ذكر المردة أسلافًا لجرنل، لكن أولئك المردة لا يمتون للمردة في الأساطير الإغريقية من قريب أو من بعيد وإنما يرتبطون بالعمالقة في التوراة، أي لنسل قابيل الثائر "الذي حارب الإله لفترة طويلة". وسواء أكانت البروميثية الحديثة فرنسية أم إنجليزية، فإنها تستمد مصادرها من المخزون المشترك للكتابات الإغريقية الرومانية، أحيانا بطريقة مباشرة، لكن الغالب عليها أنها تستمد هذه المصادر من خلال وساطة آباء الكنيسة وكتاب الأساطير في عصر النهضة.

الباب الأول

عصر النهضة والكيمائي الساحر

برومثيوس معذبا

عصر النهضة والكيميائي الساحر: برومثيوس معذبا

يبدأ تاريخ النزعة البروميثية فى عصر النهضة بجهود كتاب الأساطير، الذى استمر أكثر من مائة عام بداية من أنساب الآلهة لبوكاشيو (١٤٢٧) حتى علم الأساطير لنانال كونتى (١٥٨١) وبالرغم من أن الكتيبات التى تناولت الأساطير مهدت الطريق للكتابات البروميثية الإبداعية، فإن أيا منها لم يضيف شيئا فى تناوله للموضوع. فهذه الكتابات كانت ملخصات موجزة أفردت مساحة كبيرة لقصة المارد أكبر من أية مساحة مفردة لغيره من الشخصيات فى الأساطير الإغريقية الرومانية.

وكما ذكرنا كان نكام وبيير دى بلوا أول من مثل اتجاهها إيجابيا نحو البروميثية، فى القرن الثانى عشر وتميز هذا الاتجاه بالتعاطف الزائد مع قضية المارد وآلامه، مما جعل منه نموذجا للعبرى المبدع المنعزل عن الناس، المحبوس فى صومعته، الذى تلتهمه صراعاته الداخلية الناتجة عن تعاطيه للمعرفة المحرمة. وهذا المفهوم عن برومثيوس نفى مفهوم الكيميائي الساحر الذى انتشر فى القرن السادس عشر وتصدر فكر عصر النهضة وفنونه. ووصل هذا المفهوم إلى قمته الفنية فى مسرحية مأساة الدكتور فوستوس لمارلو.

إلا أن نكام وبيير دى بلوا لم يحدثا أى تأثير فى عصرهما أو ما بعد عصرهما إلى عصر النهضة، إذ ظلت الرؤية الوسيطة سائدة. وفى مجال الإبداع، لم تكن الإشارات القليلة التى أشار بها تشوسر إلى المارد إلا ترجمة من كتاب سلوان الفلسفة لبويشيس: "إنك لست إكسيون، الذى يعذب على العجلة الدائرة للأبد. ولست تانتالوس الذى دمره جفاف عطشه الطويل، بالرغم من مجرى الماء القريب من شفتيه. الطائر، ذلك النسر المحلق، الذى ينهش معدة المارد أو كبده، انتشى بالغناء، فسكر ولن يأكل أو يمزق مرة أخرى" (الكتاب الثالث). لا يكتفى بويشيس بسرد القصة، بل يخضع الأسطورة الكلاسيكية لتأويله المجازي، متبعاً فى ذلك أسلوب الفلاسفة ما بعد الكلاسيكيين. والدرس المستفاد الذى يستقيه من حكمة القدماء، بلغة تشوسر، هو: "من يحصر أفكاره فى الأشياء الدنيوية، يفقد كل ما استمدته من السماء الطيبة النبيلة، وعليه أن يتوقع عذاب الجحيم" (ترويلوس وكرسيدا، الكتاب الثالث). فالرؤية الوسيطة ما زالت مسيطرة على تشوسر، فلا يمكن أن يقال شئ دفاع عن الخطيئة.

يمثل إرازموس تطور ملحوظاً نحو الروح العلمانية لعصر النهضة فى كتابة *Enchiridion Militis* (١٥٠٢) يعتبر أسطورة برومثيوس حكاية مجازية رمزية، لكنه لا

يستدعيها لتأكيد الزهد التام للعصور الوسطى، فيرى أرازموس أنه من الممكن قبول العالم والإقبال على الحياة الدنيا، دون التخلي عن الدين.

لذلك فإن المعرفة تملك السيطرة على الأشياء المنحطة أو تحتل مكانة بارزة فوقها. وتليها الصحة، ثم هبات الطبيعة، ثم الفصاحة، ثم الجمال، ثم القوة، ثم الكرامة، ثم الإحسان، ثم السلطة، ثم الرخاء، ثم السمعة الطيبة، ثم القرابة، ثم الصداقة، ثم متاع البيت،..... إذا تصادف وامتلك المال، ولم يكن هذا المال كافياً للإنفاق على حياة مريحة، فقم برعايته وزيادته وصاحب عباد المال الطيبين. لكن إذا خشيت فقدان الفضيلة أو العقل السليم، فازهد في الهبة المليئة بالدمار والخسران واقذف... كل ما يهتك ويقلقك ويضايقك في البحر، وإلا ابتعدت عن المسيح... أما إذا شككت في مصدر الثروة، فالعب دور برومتيوس، ولا تستلم الصندوق المخادع، وعند ذلك ستنتير وتسعد... وما قلته عن المال ينطبق على الشرف والشهوة والصحة وحياة الجسد (الفصل الثانى عشر)

نجد هنا انقطاعاً كبيراً عن الماضى . فالانتقال من أسلوب تشوسر : "مبارك هو من يفكه من قيود الأرض الثقيلة" (بويشيس، الكتاب الثانى) إلى " أسلوب إرازموس:" اتخذ عابد المال الطيب بشرط ألا تجعله مساوياً للمسيح"، يدل هذا الانتقال على الفرق بين العصور الوسطى وعصر النهضة وتنبع الرؤيتان من المثالية الفيثاغورثية الأفلاطونية. قامت العصور الوسطى بتطوير المسلمة الأفلاطونية إلى أقصى منطقية بأن فرضت المقولات الأرسطية. كما أن عصر النهضة استرجع الدينامية الأصلية لهذه المسلمة بأن أعاد فحصها وبحثها بطريقة جدلية. على كل، عندما حاول إرازموس أن يوفق بين النزعة الدنيوية الجديدة والإطار المرجعى الروحاني، زعزع القيم التى تعارف الناس على ارتباطها برمز برومتيوس، إذ قال فى كتابه المذكور:

وإذا قرأت مجمل تاريخ خلق العالم، أقصد إذا قرأت هذه الأشياء قراءة سطحية، لا تتجاوز ما يظهر على السطح، لا أتصور شيئاً تفعله أعظم من أن تتغنى بتمثال الصلصال الذى صنعه برومتيوس، أو النار التى سرقها من السماء فى دهاء ووضعها فى التمثال لتبعث الحياة فى الصلصال . أما إذا اكتفيت بالقشرة أو الجزء الخارجى، عسى أن يأتى من يقرأ أسطورة الشاعر على أنها حكاية مجازية ويجد فيها مغزى أكبر من مجرد سرد لقصة بينية . إذا قرأت أسطورة المردة العمالقة، وجدت أنها تحذرك وتذكرك بالأ تحارب الإله والأشياء الأقوى منك، أو تذكرك بأنك يجب عليك أن تنفر من الدراسات

التي تستفزعها الطبيعة. لا تربك نفسك بالزواج إذا كانت العفة أقرب إلى طبعك. ولا تقيد نفسك بالعفة، إذا كنت تميل للزواج أكثر، لأن هذه الأشياء تصير شراً يجب تجاوزه عندما تناقض الطبيعة" (الفصل الثالث عشر).

فى العرف التقليدى يرمز المردة للجوانب المتدنية من الطبيعة فى تمردهم على الكائنات الروحية السامية التى تتخذ اسم زوس وآلهة الأولمب، أما أرازموس فيربط المردة بالقوى الروحية للإنسان فى تمردها على ضرورات الوجود الطبيعى. فى النزعة الإنسانية الجديدة. تصير الضرورة عقلاً، والعقل ضرورة، ويرتبط برومثيوس بالناسك الوسيط الزاهد الذى يمثل انعزاله تمرداً على النظام الطبيعى للأشياء. لقد دمر أرازموس موقف الرهبنة الوسيطة، واتهمها كذلك بأنها تتابع "الدراسات التى تستفزعها الطبيعة"، واتهمها كذلك بأنها تتحدى الذات الإلهية من خلال ممارستها لصوفية مصطنعة. وهذا يعنى أن علم الكيمياء الذى ينسب عادة لعصر النهضة ما هو إلا مؤسسة تنتمى للعصور الوسطى. وإلى جانب مسألة المصطلحات، كان استهجان أرازموس لشخصية المارد يدل على أن رؤيته تنتمى للعصور الوسطى، وهى رؤية أكثر وسيطية من رؤية نكام وبيير دى بلوا، فأرازموس أقرب لتشوسر. على المستوى الروحي، يلام برومثيوس على قبول باندورا؛ وعلى المستوى الزمنى، يلام لأنه لم يقبلها. وأيا كانت خطيئته، لم يكن هناك تعاطف مع المتمرّد الذى نشر الفوضى فيما نظمه الإله أو نظام الطبيعة.

عندما وصل عصر النهضة إلى ذروته فى النصف الثانى من القرن السادس عشر، ساد الاتجاه المتعاطف مع برومثيوس فلم يعد ينظر إليه على أنه مخطئ أو مذنب، وتم ذلك على حساب الإله، كما عند إسخيلوس. فتم النظر إلى المذنب الأكبر على أنه صديق الإنسان أيضاً، وصور على أنه ضحية لطغيان الإله، سواء صور على أنه رمز للعبقريّة المبدعة (الكيميائى الساحر) أم على أنه رمز لبطل الخصوبة (العاشق). ومن الطبيعى أن عصر الإصلاح ما زال ينظر إليه على أنه شخصية مشكوك فيها من النوع الفاوستى، حتى عندما كان يؤله، ومع ذلك غفرت له خطيئته سراً، ونعى الناس سقوطه، مثل فاوست، لقد كانت قصة الكيميائى الساحر الوجه النهضوى من قصة برومثيوس المعذب.

وجد أكثر مؤسسى عصر النهضة علمانية، وهم البلياد النجوم الزاهرة جماعة شعراء ونقاد فى فرنسا تحت رعاية هنرى الثانى والإليزابيثيون فى إنجلترا، وجدوا فى برومثيوس تعبيراً عن نزعتهم للتمرد، خاصة على السلطة والأعراف، وتمثل رونسار التجربة البروميثية تمثلاً كاملاً، عندما قال:

قاومت السماء مثل المردة وها أنا صعقت مثلهم (أغنيات لهلين، الجزء الأول)

ليس هذا مجرد إحساس شعري، أنه طريقة في الشعور، إن لم يكن نظاماً للفكر. عندما كان دوراً العظيم معلماً لرونسار في شبابه في بيت عائلة بائيف، قرأ مسرحية برومثيوس لإسخيلوس كلها عليه دون أن يتركها من يده، وهو يترجمها له أثناء القراءة مباشرة . وهنا تعجب رونسار قائلاً: "ولماذا يا أستاذي، أخفيت عني هذه الثروة طويلاً" وبما أن البلياد كانوا، مثل الإليزابيثيين بعدهم، لا يجرون على مهاجمة الإله علانية، أحلوا القدر محله، وصبوا عليه جام غضبهم .: "في النهاية ضيعني القدر وهزمني"، ها! وما تستطيع الوصول إلى علياء السماء يا طاغية قدرنا. " كما أن حب برومثيوس (في الأصل إبيمثيوس) لباندورا، عبر عن الطبيعة المأساوية لكل العواطف، وسمو خلق الشاعر وكياسته لا يمكن أن تخفى رؤيته الإنسانية الصادقة. توصل رونسار إلى المعنى الكامن في سرقة النار، عندما نظر إلى معشوقته نظرة مثالية واعتبرها منيراً الكون. يقول في الأغنية:

أخلاقك وفضيلتك، حكمتك وحياتك

يشهدون أن عقلك من لدن الإله

وأفكارك من أفكار أفلاطون

وفلسفتك من فلسفته

تشهد أن برومثيوس القديم حقيقة

ويعد أن استولى على الشعلة من السماء

زوج الأرض بالآلهية.

كما أن وصف رونسار لميلاد بانديورا في عشيقته لا يقل عن وصف هسيود، جمالاً وجلالاً. يقول في كتاب كاساندرا من قصائد Les Amours:

عندما ولدت السيدة التي أعشقها

تزينت السماء بجمالها

ونادى ابن ربا كل الالهة
ليجعلوها باندورا أخرى
فشرفها أبولو بهدايا أربعة
وهبها من أشعته سحر العيون
وهب صوتها رقة الغناء
ومنحها البصيرة الثاقبة
وغرس فيها ملكة الشعر الجميل
وهبها مارس قسوته النبيلة
وهبتها فينوس الضحك
ومنحتها بيثو موهبة الكلام
وهبتها كيريس الثراء
وهبتها إلهة الفجر الأصابع، والشعر المسترسل
كما وهبها كيوييد سهمه، وأهدتها ثيتيس أقدامها
كما أعطاهما كليون المجد، وهبتها بالاس الحكمة.

أهم من ذلك يبرز رونسار التناقض الظاهري في موقف برومثيوس:

أحب أن أكون حراً، وأريد أن أظل سجيناً
أرغب في الأمرين، وإن كانا مجرد رغبة
إننى برومثيوس يرنح في الآلهة:
أجرو، أريد، أبذل الجهد، وأقدر،
لذلك يضفر القدر حياتي بخيط أسود.

وأنا ذاهب لشموسك الجميلة يا حبيبتي
قيدنى كيوييد بألف مسمار ممغنط

على صخرة سطوتك القاسية
مع أنى لم أجيء لأسرق الشعلة المقدسة من شمسك.

وبدلاً من أن يلتهمنى الصقر، أحاطنى الهم بوحشية
وغرس مخلبه فى جرحى الأبدى
وهو يقضم فى قلبي. هذا الإله سيدتي
لا يخفف عني العذاب.

مئات الآلام أعانيها، أتحملها
ها أن مثبت بالمسامير تحت جبروتك القاسي
كلما زادت قسوتك كلما أحسست برقتها

كم أتمنى بعد فترة طويلة
أن يأتى إلى هرقل رشاقتك
ويترك ما تبقى من قيودى

يتهم رونسار يتهم جوبيتر بأنه شوه براءة العصر الذهبي ودبر المكائد لكى يسقط
الإنسان على يد الحب.

جوبيتر ذلك الطاغية المتجبرم
عندما لطخ يديه بدم القريبى
وسرق ذهب الأرض التى نعيش عليها
تركك، كوحش جديد، فى قاع صندوق
مثل صندوق بانديرا، لتغوى الرجال

أحياناً يردد رونسار الرواية التى تقول إن صندوق بانديرا كان مليئاً بالخيرات،
وليس الشرور: "كل هدايا صندوق بانديرا ... جملة الشرف" واستخدامه للرمز مكرراً

فى أعماله يفيد أن برومثيروس رمز "للإنسان الممزق"، ممزق بين حبه لباندورا وشرائع أبيها زوس المستبدة، فمن خلال باندورا يمكن أن يصير الإنسان إلها، لأنها نصف إلهة لكن عقوبة ذلك لا يتحملها بشر يظهر باندورا "وحشاً جديداً" فى القليل من الأبيات، ربما لأن أباه طاغية. يتوقف رونسار عند مرحلة برومثيروس المعذب التى ترد فى الجزء الخارج الذى وصل إلينا من اليرميثيا، إنها المرحلة التى تتسع فيها الهوة بين السماء والأرض لدرجة أنها لا تسد، وفيها يظهر برومثيروس على أنه بطل شهيد أكثر من كونه مخطئاً. وبما أن عصر النهضة أطلق على جوبيتر لقب القدر، فإن عاصفة وقصف البلياد والإليزابيثيون لم يصلوا إلى المآزق الحرج الذى وصل إليه المانويون بعد قرنين من الزمان، ذلك المآزق الذى تجلى فى عاصفة وقصف الرومانسيين.

دى بليه مارد مقيد مثل رونسار:

مقيد مثل برومثيروس على جبل أفنتينوس
فأملى التعس وقدرى القاسى، .

يقيدنى فى نير العبودية، لا نير الغرام (السوناتا العاشرة من
(Les Deepets)

لا أن هناك نقطة اختلاف بين رونسار ودى بليه، فدى بليه أكثر إحساساً بموضوع السقوط أكثر من الوصول إلى مرتبة الألوهية من خلال باندورا، فهو لا يذكر صفة من صفات الخلاص فيها، بل هى أم كل الشرور البشرية:

ما زالت تنشر الشرور
أكثر من باندورا المميتة (Jeux wstique)

كتب دى بليه يشجع أوليفيه دو مانى على مغازلة معشوقته بأبيات شعر جميلة لكنه يحذره من أن تسحره مثلما سحرت باندورا إبيمثيروس:

توج مشاعرك الرقيقة
بوردة الكمال

التي تشرف السماء بها معشوقتك

مثل باندورا ثانية

لكن حذار يا عزيزي مانبي

فريما جعلك القدر خفة

تقع أسيرا لمعشوقتك

وتصير إبيمثيوس آخر

إن معالجة شعراء البلياد لموضوع برومثيوس وباندورا يناسب مفهومهم عن العاشق المعذب، ذلك المفهوم الذي شاع كثيرا في أدب عصر النهضة، لم يكن اقتباسه مجرد حلية. بل كان هناك ارتباط طبيعي بين المفهومين، يتضح ذلك الارتباط جليا في قصة إبيمثيوس وباندورا، وهو كامن في قصة برومثيوس وسرقة النار. تصير هذه العلاقة الكامنة واضحة إذا تذكرنا أن برومثيوس نفسه كان الشخصية الأولى التي تمثل بطل الخصوبة المعذب، ويتجلى الاتجاه الإنساني نحو سرقة النار في قصص مثل سرقة باريس لهيلين، وسرقة روميو لجولييت، وسرقة عطيل لديمونة، وسرقة فاوست أو بروسبيرو للمعرفة الإلهية من خلال الوصول إلى المحرم فكرة وطيدة في هذا المفهوم، وبالتالي تخذ نفسها في كل تنويعاتها

في ألمانيا، كرس جون ستورم الهيوماني الشهير جل وقته لتدريس التراجيديا الإغريقية من أتيكا (منطقة أثينا)، وعندما تقاعد عام ١٨٥١ كانت ستراسبورج قد أصبحت مركزا لحركة مسرحية كبيرة جذبت الفرق الجواله من إيطاليا وفرنسا وإنجلترا. وكانت مسرحية إسخيلوس برومثيوس من بين المسرحيات التي عرضت عام ١٦٠٩، وترجمها إلى الألمانية سبانجنبرج، وكان مراجع بروفات موهوبا في دار نشر ترجمت مسرحيات كلاسيكية أخرى، وكانت هذه الدار السبب الرئيسي في نهضة الفن المسرحي في ستراسبورج ١٥٩١ - ١٦١١، وبما أن مأساة برومثيوس كانت مجرد جزء من ثلاثية مفقود منها جزآن، أضيف للعرض فصل تمهيدى يصور برومثيوس وهو يهب النار للإنسان، ويلقى الضوء على اعتراف الإنسان بالجميل وكذلك على غضب زوس. يظهر عدد من الآلهة وهم يقدمون هباتهم للإنسان: أبولو وريبات الفنون، وريبات الصنائع الحرة، وربة اللذة، وريبات الشر. وكان على الطلاب أن يختاروا بين أن يصبحوا مهنين مفيدين: رجال دين وسياسيين وأطباء وقضاة، أو أن يصبحوا سكارى

شهوانيين تحجر الخطيئة قلوبهم: "وزعت ربة اللذة هداياها: عنق حصان للشباب الجامح، ورأس قرد لمن يطمح في الشهرة، ورأس خنزير للسكير، ورأس حمار للكسول كثير النوم. ويقدم المشهد الإضافي جونو في غيرتها، وأرجوس المتيقظ يغط في النوم تحت تأثير صفيّر عطارده، أيو تستطير جنونا. وبعد ذلك يبدأ نص إسخيلوس". كما أن هناك خاتمة تلخص المغزى الأخلاقي للمسرحية، فتدعو لطاعة الإله والاعتراف بفضلها: "يبحث المتعلمون ليعلمونا كلمة الإله، والسياسة الدنيوية، وإدارة شئون المنزل فلنشكر للإله فضله. لم يخترع برومتيوس النار ولكنه أحضرها من السماء، وتعذب لكي يساعدها، فالغيورون الشريريون لا يريدون أن يروا الأمور تسير على ما يرام في العالم، لذلك اضطهدوا المعلمين الحكماء. جوبيتر طاغية، مثل الإمبراطور جوليان، الذي يحرم على المسيحيين أن يتعلموا الفنون. هل الأمر أسوأ في تركيا؟ فلنشكر الحكماء الصالحين. وفي النهاية. تظهر المسرحية قوة الضمير الواعي، وتشير لأسلوب الحياة الذي سيسود بعد زوال الأوهام. لقد أعطى الإله لألمانيا شخصا بروميثيا، ألا وهو مخترع الطباعة. انظر كيف تستغل الطباعة في أشياء مفيدة، وكيف تستغل للأسف في أشياء مشينة". لقيت أسطورة برومتيوس استحسانا كبيرا في ألمانيا، حيث اعتبروها قصة رمزية أخلاقية.

تبع الإليزابيثيون شعراء البلياد الذين خلصوا رمز برومتيوس من وهدة الحكاية الرمزية المحضة، ليصبح هذا الرمز عرفا شعريا متماسكا في النهاية. فأصبحت باندورا اسما شعريا للمعشوقة، مثل كسندرا وهيلىنا وديانا وداليا، ويتضح ذلك جليا في معالجة جون سذرن للأسطورة في مجموعة من السوناتات بعنوان باندورا (١٥٨٥)، وهو عمل يستحق أن نتناوله بالتفصيل لأنه يتخذ عنوانا بروميثيا غموضا.

كان شكسبير من أول من استخدموا الرمز البروميثي في الشعر فيالعصرالإليزابيثي. ففي مسرحية وخاب سعى العشاق (١٥٩١)، يقول بيرون بلهجة حماسية (الفصل الرابع، المشهد الثالث):

استقى هذا المبدأ من عيون النساء
فهن الأرض والكتب والأكاديمية
تتبع منهن نار برومتيوس الحقيقية.

ثم يستخدم بيرون الصورة نفسها، بطريقة شبه عرضية، إلا أنه يعرف نار برومثيوس على أنها النار التي تعرض العالم وتحتويه وتغذيه". وفي مسرحية تيتوس أندرونيكوس (١٥٩٣) يقول هارون بلهجة حماسية أيضا (الفصل الثاني، المشهد الأول):

هيا يا هارون، جهز قلبك وهي أفكارك
لتصعد للعلا بمعشوقتك البديعة
اعتل قممتها، تلك التي انتصرت عليها
واتخذتها أسيرة، وقيدتها بقيود الهوى
فها هي قيدت بعيون هارون الساحرة
أسرع من قيد برومثيوس بجبال القوقاز

من الملاحظ أن شكسبير هنا يتلاعب بالعلاقة بين برومثيوس وباندورا، ويعكسها. فلا تقيد باندورا برومثيوس وإنما هو الذى يقيدها. وفكرة أن باندورا هي التي تقيد برومثيوس صورة شائعة عند شعراء البليارد، كما رأينا عند رونسار: "قيدنى كيوييد بألف مسمار ممغنط على صخرة سطوتك القاسية"، وكذلك عند دى بليه الذى يصور نفسه مصلوبا على جبل أفنتينوس "حيث أملى المعدم وقدرى القاسى يقيدانى فى نير العبودية لا نير الغرام". بقى هذا التأويل الأفلاطونى فى الغنائية التراجيدية للبليارد، لكنه تحول إلى موضوع سخرية وفكاهة عند شكسبير. فتشبه قوة القيد، أى الحب، ضمنيا بمغناطيس، أو ما يطلق عليه رونسار "ألف مسمار ممغنط". ويمكننا أن نكشف تأثير البليارد فى شكسبير من خلال كلام بولنجبروك فى مسرحية رتشارد الثانى: "أواه، من يستطيع أن يمسك نارا فى يديه، عندما يفكر فى صقيع جبال القوقاز!" (الفصل الأول، المشهد الثانى). فعند دى بليه، ترتبط قمم جبال القوقاز دوما بالطقس البارد العاصف: "جبل القوقاز البارد الموحش" كما فى أشعار غنائية (القصيدة السابعة)، وتبرز هذه الصورة أكثر فى السوناتا البروميثية رقم ٥١ من شجرة الزيتون:

أيا من ضاقت به الدنيا
انظر إلى هذه الشعلة الملتهبة

تضطرم فى بطن المارد
الذى يتحمل جبلا من النار فوق
ظهره الذى تصعقه البروق:
انظر إلى ذلك الطائر المكرس
للإله المنتقم يصعقه بيديه
فيقتصر رثتيه، ليظل معذبا للأبد
وهو مقيد فى قمم جبال القوقاز الباردة:
أرجو أن تتخيل كذلك
ما يحرق قلبى ويجمده ويلتهمه
نون أن يعطينى فرصة لالتقاط أنفاسي.
ستقول لي، عندما ترى آلامى هذه،
إنك مثال الذى يجروا للتطلع
بجسارة إلى الخلود

يوحى التباين بين النار والتلج بصورة شكسبير عن جبال القوقاز. ويبلغ ذلك أقصى
درجة من الوضوح فى المقتطف التالى من أشعار غنائية لدى بليه (القصيدة رقم ١١):

ياله من كهف فظيع
أفزع من جبال القوقاز الموحشة
حيث يلتهم الصقر الإلهى
رئة سارق النار المقدسة،
الرئة تولد من جديد ليلتهمها مرات أخرى!
ستجعلنى برودتك اللاسعة
أحس بمزيد من الحرارة الملتهبة
حرارة أشد من تلك الحرارة المضطربة

فوق الجبل الواسع الكبير، الحرارة التي تنوء بحملها الجبال

يتمثل النقص الذي يعتلى التوحد الصوفي، فى مقابل التوحد الشعري، فى أن المتصوف لا يعود، وإذا عاد لا يستطيع البوح أو الكشف. فمثل حب برومتيوس لأثينا، يتجلى حب ليندر لهيرو على مستويين، المستوى المادى والمستوى الميتافيزيقي، ويمكن الوصول إلى الميتافيزيقي من خلال المادى. يصور مارلو الجانب ذا المغزى من قصة أيو، ويحول رواية إسخيلوس ليدل على التوحد الصوفى بين السماء والأرض، وهنا لا نجد جوبيتر يطارد "عذراء الريف"، وإنما يطارد عطارى بن جوبيتر، أو كلمة جوبيتر:

لا يمكن الفوز بقلوب العذارى بالقوة الباطشة أو الجبروت
ولكن بالأحاديث الممتعة اللذيذة،
وهرمس الذى يعرف ذلك، غازلها،
وأعجبه جمالها وحسنها وحركها مشاعره نحوها
لكنها صمتت ولم تقل إن كانت ترفض حبه أم تقبله.
لكنه لم ينتن عن حبه، ولم يكن لها أى عذر
فى معاطلته، مثلما تفعل النساء، لأنها تتطلع إلى الخلود،
فكل النساء طموحات بالفطرة.
طلبت من عاشقها مهمة،
إن لم يؤدها، لا يطلب يدها،
طلبت منه جرعة من الرحيق المنساب
الذى يشرب منه ملك الآلهة والبشر
وبما أنه كان مستعدا لتحقيق ما تريده
سرق جرعة من هيبى ساقية جوبيتر
وأعطاهها إلى معشوقته الريفية البسيطة،
عندما عرف جوبيتر ذلك (وهل يخفى عليه شئ؟)

**ثار ثورة عاصفة وغضب غضبا شديدا،
غضبا فاق غضبه من النار التي سرقها برومثيوس،
وقذف به من السماء..**

ما القصة التي يرويها مارلو هنا إلا تنويع على وتر برومثيوس فلا تختلف إلا الشخصيات، فيحل هرمس محل برومثيوس فيما يخص السرقة. كما أن السرقة ليست سرقة النار، وإنما سرقة رحيق جوبيتر. "وعذراء الريف" هي أيو ذاتها التي طاردها زوس، وكانت جريمته أن عينها علت على حاجبها عندما تطلعت إلى الزواج من زوس. اسمها الآخر هسيون، زوجة برومثيوس، التي خطب ودها المارد "بهدايا الزواج" كما عند إسخيلوس، وكما أوردنا في الفصول السابقة، ما "هدايا الزواج" إلا كناية عن هدية النار المسروقة، مثلما أهدى هرمس الرحيق المسروق. كما أن "عذراء الريف" هي باندورا التي بعث برومثيوس فيها الحياة بناره، وكل هذا يدعم فرضنا الأساسي بأن تراجيديا الخلق تدور حول الصراع بين جانبي الإله، ويطلق عليهما اسمى زوس وبرومثيوس، يمثلان العقل والقضيب على الترتيب، ذلك الصراع على خلق عذراء العالم وتلقيحها. فمثل برومثيوس، لعب هرمس في العالم القديم دور القوة الخلاقة، أو كلمة زوس وأداته للتوليد، على المستوى الروحي والأكثر سموا. وفي كلتا الحالتين، اشتمل فعل التوليد على سرقة روح العالم، الأمر الذي لم يقبله عقل زوس، وحتى قبل الغنوصيين، أول إسخيلوس خطيئة أيو على أنها "التطلع إلى الخلود". واحتفظت قصته سرقة النار بمعنيين على مر العصور؛ قيام الوجود المادي بسرقة الخصوبة، وقيام الروح بسرقة المعرفة الإلهية. أدى الرمز الأول إلى الكتابات التي يظهر فيها برومثيوس على أنه عاشق معذب، أما الرمز الثاني فأدى إلى الكتابات التي يظهر فيها على أنه مجوسى معذب. في العصور القديمة، ظهر هذان المفهومان في القصتين الرمزيتين، المتوازيتين، والمتمايزتين: قصة إبيمثيوس وباندورا، وقصة برومثيوس والنار المسروقة. وبما أن القصتين وجهان لعملة واحدة، فقد تم مزجهما، الأمر الذي أدى إلى أن برومثيوس صار بشرا مثل إبيمثيوس، وباندورا صارت مقدسة مثل النار، ولا تشذ كتابات عصر النهضة عن هذه القاعدة. ففي هذه الكتابات، يرمز برومثيوس لبطل الخصوبة المعذب (العاشق) ويرمز أيضا للعبرى الخلاق المطرود (الكيميائي الساحر). أحيانا يتم التركيز على التناقض الظاهري عن قصد لدرجة أن الرمز يستمد قوته من غموضه. ويعبر نص هيرولياندر عن هذه الحالة العقلية باقتدار.

هناك سوناتا لسير فيليب سيدنى تنتمى لتقاليد شعراء البلياد، تلك التقاليد التى ركزت على الإبداع المتمرد للعاشق أو اضطهاده الوحشى على يد الطاغية، وطبعت هذه السوناتا فى أركاديا كوتنيسة بمبروك (١٥٩٨) وفى طبعة ١٦٠٠ من هليكون إنجلترا:

عندما جلب يرومثيوس النار
من السماوات العلى للأرض،
لم تكن الأرض تعرف النار
وهنا امتلاء ساتير الواقف بجواره غبطة وسرورا،
وغلبت عليه الشهوة العارمة،
فأمسك بالنار وقبلها،
كما لو كانت معشوقة لذيذة.
وعندما شعر بالقوة المضطربة،
وبالخشب المحترق
والصرخات
والزعيق الحاد
بحث عن نهر أو حقل أو خص
يخفف فيه آلامه،
لكن ظل الله يلزمه زمنا ما
هكذا أنا، مازال هذا المنظر الفريد
يأخذ بتلابيب عيني
منظر ملاك السماء يتجسد فى شكل بشر،
منظر يشع نورا،
هكذا أنا أجرى وأقف كما يشاء الحب.
أن قلبى يحل محل شفاه ساتير
أحترق هو للحظات ومازالت أنا أحترق للأبد

عالمج سبنسر رمز برومثيروس فى العديد من مؤلفاته. فى بموع ربات الفنون (١٥٩١) يقارن الملكة اليزابيث ببياندورا: "باندورا الحقيقية ذات النعم السماوية، اليزا الإلهية، الإمبراطورة المقدسة"، "صورتها تعكس جلال الملك وعظمته"، الأمر الذى يضع اليزابيث فى مقام الأسلاف الأسطوريين للشعب البريطانى. من الجدير بالذكر أنه فى نفس السنة (١٥٩١)، ترجم سبنسر مجموعة سونيات دى بليه المسماة أطلال روما، وفيما يلى السوناتا رقم ١٩ منها:

كل ذلك الكمال الذى تجملت به السماء
كل ذلك النقص الذى افتقرت به الأرض
كل ما يروى أرواحنا ويشبع أعيننا
كل ما يبده بهجتنا فى التو
كل تلك التعاسة التى تبلى أيامنا
كل سعادة العصور القديمة قبلنا،
حشرتنا روما فى صندوق، مثل باندورا،
فى عهد أسلافنا العظماء.

روما هنا ساحرة تدمر البشر وتخلصهم فى آن. وعندما نأخذ فى اعتبارنا علاقة سبنسر القلقة باليزابيث وقصرها، ندرك أن سبنسر تعتمد الغموض فى وصفه "إليزا الإلهية". فمثل دى بليه، نظر سبنسر إلى باندورا على أنها مصدر كل الشرور، خاصة عندما استخدم رمزها كمجرد حليلة لفظية. فى أيرلندا، يقول يوكسودوس فى رأى عن حالة أيرلندا: "الشرور التى تريد أن تحصيها كثيرة جدا لا تحصى، ويمكن إحصائها فقط بالمقارنة بالشرور المخبأة فى سلة باندورا" (الأعمال الشعرية). وفى غزليات (السوناتا رقم ٢٤) يربط سبنسر باندورا بالسقوط: "أعتقد أنني أرى باندورا جديدة، اتفق جميع الآلهة على أن يبعثوها من السماء لهذا العالم الخاطى، لتكون سوطا يجلد به المذنبون". كما أن برومثيروس وبياندورا يظهران فى "الخطاب الخامس: إلى صديقى العزيز السيد/اميريتو" (هدية السنة الجديدة لصديقى القديم السيد/ جورج بلشونجر) على أنهما معادلان لآدم وحواء:

فلنهب أجريياً ألف صفحة مخطوطة بماء الذهب لأنه سخر من الفنون والحرف
العقيمة وسفهاها تلك الفنون والحرف التي اخترعها الشياطين: الأرواح الشريرة
لتملاً العالم بالبلايا والرزايا والعذاب، كما يشهد بذلك دوما باندورا، برومتيوس
وتلك الشجرة اللعينة الطيبة الشريرة (الأعمال النثرية)

لا يقصر سبنسر نقاشه على الطبيعة المزدوجة لباندورا، وإنما يناقش أيضاً، تمرد
المردة، خاصة برومتيوس، فى عديد من قصائده. فى ملحمة ملكة عبقر يقرأ الفارس
جويون كتابا يتناول أصل الخلق:

لكن كل ذلك لم ينته،
عندما كان جويون يقرأ فى كتابه.
لأنه كان مجلدا كبيرا ضخما
ووقت فراغى لا يكفى، وما هو بعض ما قرأته:
يحكى الكتاب أنه فى البدء خلق برومتيوس إنسانا
من أجزاء مختلفة من أجسام الوحوش
ثم سرق النار من السماء
ليبعث الحياة فيما خلقه،
حرمة الحب من الحياة لفعلته...
ثم سمى ذلك الإنسان جنيا صغيرا
ليتحرك بخفة، وكان ذلك المخلوق جد جنس الجن:
وعندما كان يجوب العالم بقدميه المتعبتين،
وجد مخلوقة جميلة فى حدائق أونيس
فظن أنها لا تنتمى للبشر،
ودرج أن تكون روحا أو ملاكا،
وأن تكون جدة كل النساء
لذلك سماها جنية، نظرا لطولها،
وانحدرت من نسلها كل الجنيات... (ملكة عبقر، الكتاب الثانى)

فى هذا الخليط المأخوذ من مسح الكائنات لأوفيد، وعلم الأساطير لفلجنتيوس والتراث الشعبى فى العصور الوسطى، تظل الوظيفة الأساسية لبرومثيوس كقوة خلاقة سليمة معافاة. وتتمثل خطيئة المارد فى رغبته فى أن يتساوى بالآلهة. فى أناشيد التغير يتناول سينسر استعادة العصر الذهبى فى النهاية عندما يقوم كل البشر بتحقيق كمالهم من خلال القدر: "عندئذ لا يستطيع التغير أن يحكمهم بل يسيطرون عليه ويحتفظون بحالتهم" (الكتاب السابع). تطمح الماردة ميوتابلتي إلى عرش زوس، لكنها ذكرت بمصير من سبقوها إلى هذا الطموح:

إلى أن توقفت لحظة، وتسأل الحب،
ألن تكف أفكار البشر عن الطموح،
بهذه الجراءة المغامرة، إلى السماء،
زاعمة أن بإمكانها الوصول،
وتلطبخ المقاعد السماوية بطين الأرض؟
أعتقد أن ذل بروكرست قاطع الطريق الجريء
أو سقوط تيفون أو ألم أكسيون الأنيف،
أو مصير برومثيوس العظيم،... سيكفي
لجعل غيرهم يحجمون عن هذا الطموح،
وتحذير كل البشر من خلال هذه الأمثلة. عليهم يكفون (الكتاب السابع)

كان من الطبيعى أن يتناول بيرتون فى كتابه تشريح الاكتئاب (١٦٢١) آلام برومثيوس لشرح بعض أسباب الاكتئاب، إذ يرى بيرتون فى المارد نموذجا للإنسان المكتئب، ويقتبس قصة وجدها عند سنيكا تفيد أن بارهسيوس، الرسام الأثيني، اضطر أن يعذب سجيناً عجوزاً معاقاً عند فيليب أوف المقدوني "وهذه أفضل طريقة ليجد مثالا للتعبير عن آلام برومثيوس وأحزانه، الذى كان على وشك أن يرسمه". لكن بيرتون يذكر روايات مختلفة عن آلام المارد، فأحيانا نجد نسر برومثيوس يتمثل فى مشاغله وهمومه^(١)، وأحيانا يتمثل فى خوف مرضى على الصحة متوطن فى

[١] تشريح الاكتئاب، الجزء الأول. كما ورد فى فصل تشخيص المرض "الإنسان المكتئب هو برومثيوس الحقيقى، مقيد على جبال القوقاز ينهش أحشاءه طير جارح (كما يدعى الشعراء). هكذا يفسره ليلوس جرالديوس، وهكذا يجب فهمه.

النفس^(٢)، وأحياناً نجد عاطفة الحب هي التي تلتهم كبد المارد. لكن المنبع الأساسي للاكتئاب عند الإنسان يتمثل في انحطاطه الفطري:

السبب القوي لهذه التعاسة في الإنسان، وتشويهه لصورة الإله أو تدميرها، وسبب الموت والأمراض، وسبب العقوبات الدنيوية والأخروية، كل ذلك يرجع إلى خطيئة أبينا الأول آدم، عندما أكل من الفاكهة المحرمة نتيجة لتحريض الشيطان وغوايته... ولعل ذلك ما عبر عنه شعراؤنا القدماء في حكاية صندوق باندورا، التي جعلها فضولها تفتحها ليملاً العالم بكل أنواع الأمراض والعلل. ولم يكن الفضول الدافع الوحيد هنا، فلقد كانت بجانب خطايانا الملحة التي تنزل هذه البليات والعلل فوق رؤوسنا. (تشریح الاكتئاب، الجزء الأول)

هذا التأويل لقصة إبيمثيوس (أو بالأحرى قصة أخيه برومثيوس) وباندورا هو التأويل الذي تبناه ملتون بعد ذلك بسنوات قليلة، كما أعيد إحياء جانب منه في القرن الثامن عشر لتحقيق هدف آخر. لم يصف هذا التأويل جديداً، لأنه مستمد من الفكر الإغريقي ومن هسيود نفسه، كما أنه تطور في شعر البلياد. فلقد تبين القرن السادس عشر في قصة برومثيوس وباندورا قصة سقوط الإنسان، كما أن القرن الثامن عشر تبين فيها قصة سقوط المجتمع. ففي قصة سقوط الإنسان، كانت تجربة برومثيوس تجربة حميمة ترتبط بخلاص الإنسان الفرد، أما في قصة سقوط المجتمع، فتحوّلت تجربة برومثيوس إلى قضية اجتماعية تخدم نظرية مذهب الفطرة. واحتفظ الرمز بثنائه الفذ في كل الحالات.

إن ثراء تجربة برومثيوس جعل القرن السادس عشر يستقي منها العديد من الأفكار والمشاعر، فعند الكتاب العلمانيين في عصر النهضة، كانت مأساة الإنسان تجربة شعرية تشمل مأساة العاشق المظلوم، وهو الجانب المتطور من بطل الخصوبة الفطري. أما سر باندورا، فكان سر المعشوقة الخالدة ومن خلالها وحدها يتحقق دمار الإنسان وخلاصه في آن. يبدو كثير من الشعر الذي يعبر عن هذا الاتجاه مجرد حلية لفظية، إلا أنه في الحقيقة يستمد مادته من مخزون غاية في القدم، ويكمن مغزى إنساني كبير وراء غنائيمه العذبة. أما بالنسبة لكتاب عصر الإصلاح ذوي التوجهات

[٢] يرد في نفس الجزء من الكتاب: "عذاب ممض للنفس، حزن عميق لا تفسير له، لودة سامة تستنفد الروح والذن وتقرص القلب نفسه، إعدام متصل و ليل لا ينتهي، ظلماء عميقة، دوامة وعاصفة، حمى لا تطفح أو تظهر تشعل النار في الجسم، معركة بلا نهاية... إنها التسر الذي وصفه الشعراء تنهش قلب برومثيوس ولا عذاب أسوأ من عذاب القلب..."

الروحية، فكانت مأساة الإنسان تجربة روحية سقط فيها آدم من الجنة عن طريق حواء التي تعتبر أس الخطيئة. وإذا انتقلنا إلى كتاب القرن السادس عشر ذوى التوجهات الفلسفية، الذين يشكلون مركبا كيميائيا سحرى من الشاعر والمفكر الديني، وجدنا أن مأساة الإنسان هي مأساة الساحر أو العبقري الخلاق الذى يكفر دوما عن خطيئة لا تغتفر أبدا، ألا وهي الطموح إلى مرتبة الألوهية. وهنا تصير باندورا كائنا ذهنيا مراوغا أطلق عليه القدماء اسم الغنوص.

فى عصر النهضة لم يكن الإسهام الحقيقى للنزعة البروميثية إسهاما فى جانب الشعر المحض، ولا فى الجانب الدينى المحض، بل كان فى التجربة الفلسفية التى تم التعبير عنها فى عملين كبيرين، عظيمى القيمة وواسعى التأثير، ألا وهما مبحث ببيكون عن برومتيوس (١٦٠٩) ومسرحية كالديرون تمثال برومتيوس (١٦٦٩)، فهذان العملان يطوران أسطورة برومتيوس بصفتها أنها أسطورة الكيمياء السحر المعذب. على كل، لا يتمثل الإنجاز القيم للنزعة البروميثية فى عصر النهضة فى المؤلفات التى كتبت عن برومتيوس، بل فى الأعمال المسرحية مثل مسرحية الدكتور فاوستس لمارلو ومسرحية العاصفة لشكسبير، حيث نجد خطيئة البطل وسقوطه وفك أغلاله هى المراحل الثلاث فى حياة الساحر.

كان تمرد عصر النهضة تمردا صحيا بوجه عام، فمن بين طريقتى الخلاص المتاحتين، الخلاص من خلال الثورة والخلاص من خلال الخضوع، اختار عصر النهضة الخلاص الثانى. أما تمرد شعراء البلياد على وجه الخصوص فيميل خفية إلى الخلاص الأول، إلا أن طبيعة شعرهم الغنائية جعلتهم لا يتطرقون إلى موضوع فك الأغلال قط، فلو تطرقوا إليه لكانوا أطاحوا بعرش جوبيتر، كما فعل الشعراء الرومانسيون. وكما يتوقف كل شيء، توقف شعراء البلياد عند مرحلة برومتيوس المعذب، وهى مرحلة يمكن أن يطلق فيها على جوبيتر كل الألقاب [السيئة] لكون أن يفسد العمل الفنى، كما عند إسخيلوس. من جهة أخرى، كل من تناول فك أغلال برومتيوس فى عصر النهضة مجدّ خطيئته بدرجة أو بأخرى، ومع ذلك تنبه إلى أن توبته مقدمة ضرورية لخلاصه. والاستثناء الوحيد الجدير بالاهتمام هنا هو ثلاثية سترتسبيرج عن برومتيوس؛ تلك الثلاثية التى تقدم تصالحا يتنافر مع روح إسخيلوس والمسيحية على السواء، فهى تطيح بجوبيتر فتتمكن من عودة العصر الذهبى، الأمر الذى يشى بأن هذه الثلاثية تنبؤ مبهم بالماتوية الرومانسية.

جون سذرن

(ز. ح ١٥٨٤)

باندورا : ١٥٨٤

جون سذرن شاعر اليزابيثي مجهول أعيد اكتشافه حديثاً عندما صدرت طبعة مصورة من عمله باندورا ، (١٩٢٨ ، دار نشر جامعة كولومبيا)

كان جون سذرن معروفاً في عصره، ويمكننا أن ندلل على ذلك بأن بوتنام ناقش عمله باندورا بعد خمس سنوات من طباعته في كتابه فن الشعر الإنجليزى (١٥٨٩)، بالرغم من أن بوتنام لا يذكر اسم العمل ولا اسم المؤلف. ينتقد بوتنام جون سذرن لترجمته لأعمال اناكريون وبندار عن اللغة الفرنسية بدلا من لغتهما الأصلية وعلى استخدام العديد من التعبيرات الفرنسية. وفي عام ١٦٠٦، أثنى مايكل دريتون على قصائد جون سذرن (انظر، قصائد غنائية ورعوية، القصيدة الأولى).

وفي عام ١٧٦٧، استشهد رتشارد فارم بيبوتنام في كتابه مقالة في سعة اطلاع شكسبير بالإشارة إلى فقرة في تيمون الأثينى (الفصل الرابع، المشهد الثالث). حيث تشي هذه الفقرة بتأثير اناكريون ورونسار، إلا أن رتشارد فارم لم يكن يعرف باندورا ولا اسم مؤلفه، لذلك لم يستطع أن يعرف أيهما. ولم تمض إلا سنوات قليلة اكتشفت نسخة من باندورا عام ١٧٨٨ وأعلن هذا الاكتشاف في المجلة الأوربية (يونيو ١٧٨٨، ص ٣٨٩-٣٩١)، إلا أن الصفحة الأولى من هذه النسخة كانت مفقودة، الأمر الذي جعل التعرف على الكتاب أمرا مستحيلا. لكن المقتطفات التي نشرتها المجلة الأوربية شاهدا على غرور الشاعر ساعدت أخيرا على التعرف على كل من باندورا ومؤلفه جون سذرن.

بالإضافة إلى المفتح اللاتيني المعتاد، نقرأ في صفحة العنوان ما يلي:

باندورا، قصائد تتغنى بجمال معشوقته ديانا، ألفها جون سذرن
وأهداها إلى صاحب الفخامة إيوارد ديفر، إيرل أوكسنفورد،
٢٥٨٤، ٢٠ يونيو. طبعت في لندن عند توماس هسكت، وتباع في
مكتبته بشارع لمبرت وعلامة الدكان صورة البابا، ١٥٨٤.

لا يمكننا تحديد السبب في أن جون سذرن أطلق على كتابه اسم باندورا ، حيث أنه يخاطب معشوقته ديانا في الأساس، وديانا هو الاسم الشعري لمحبيته. وهذا الكتاب صغير الحجم، تبلغ صفحاته ٢٩ صفحة، بالإضافة إلى صفحة العنوان، تشتمل الصفحات الست الأولى على قصيدة عن إيرل أوكسنفورد، والصفحات الست التي تليها عبارة عن مجموعة من قصائد الرثاء يرثي فيها كونتيسة أوكسنفورد وجلالة الملكة. وتضم الصفحات السبع عشرة الباقية فتحتوى على ١٢ سوناتا و٦ قصائد رثاء و٤ قصائد قصيرة وبعض المقطوعات الفرنسية التي نظمها جون سذرن نفسه. لذلك فإن العنوان الذي يتداعى إلى الذهن مباشرة هو ديانا ، لا باندورا .

القصيدة الوحيدة التي تتناول برومثيروس في هذا الديون هي السوناتا رقم ٦ التي تقول:

اختلفنا كثيرا حول بيلاديوس وأورستس
في هيكل الأموات.

وفي كنيسة طروادة أثبتنا إيمان شوريب
الذي تهيأ للقتال واستشهد في سبيل كسندرا .
وهناك إنسان على جبل القوقاز
ينهش الصقر قلبه، قلبه الفيلسوف.
وهناك صخرة سيزيف المعذب

يرفعها دائما على ظهره، ويحملها بلا طائل.
تلك الهياكل وهذي الصخرة موضع اهتمامي:
الكنيسة في روجي، وحجر الصوان موضوعي.
أشعاري مثل مشقة سيزيف وعنائ:
عرضت محاسنك البديعة على برومثيروس،
وأهلكته، لأنه لم يحتط للمكيدة.
ها أنا أتألم، الصقر يلتهمني في ضراوة
وأنت قاسية يا حورية لا ترحمين.

من الملاحظ أن هذه القصيدة لا متواضعة في شاعريتها ويمكننا أن نستنتج من خلال الإشارات المتناثرة هنا أن جون سذرن كان يعرف قصة برومتيوس بوجهيها: النسر الذي يلتهم القلب الفيلسوف لبرومتيوس لأنه سرق المعرفة المحرمة، والصقر الذي يأكل كبِد برومتيوس لأنه أحب باندورا: "وعرضت محاسنك البديعة على برومتيوس". في الواقع، ينطبق هذا الوصف على إبيمتيوس، إلا أن المعالجات ما بعد الكلاسيكية أهملت إبيمتيوس ونقلت دوره لبرومتيوس.

يكتنف الغموض معنى الأبيات الأولى، لكن يبدو أن النسر الذي يلتهم كبِد سذرن شيء أكبر من عاطفته نحو معشوقته ديانا. يرسم سذرن صورة حزينة، وإن شابها قدر من الغموض، للفيلسوف الفنان الذي يتألم بلا طائل ويفقد كلا العالمين: العالم الدنيوي والعالم الآخر. ومن الملاحظ أنم سذرن يكس أسماء المشاهير من الخطاة المتألمين ليوضح مدى تعاسته وشقائه. إذا كان سذرن يشبه نفسه ببرومتيوس وسيزيف في هذه السوناتا، فإنه في السوناتا رقم ٧ يتذكر هرقل وإكسيون وأطلس وأكتيون. وبإستثناء هرقل، تقع الشخصيات الثلاث الأخرى في نطاق الخطاة الذين يقاسون العذاب الأبدي، أو الذين يمثل بأجسادهم، مما يذكرنا ببرومتيوس:

إننى لست ابن طيبة (يا جلادى الفاسى)
حتى تخنق الحيات طفولتي
ولم تنيقك مرييتى صنوف العذاب
ولم أرضع يورويا أو إيسا
لست من نسل ليدا (يا جلادى):
ولست من نسل إكسيون
ولم يعشق جوبيتر أُمي:
لسن من أبناء إجييتوس ولا من بنات داناؤس
ولست ابن أخ أطلس
ذلك الذى أغرق الأرض بدم أرجوس:
لكننى أعرف مصدر تعاستي
لست واحدا ممن نكرتهم (يا ديانا)

لكننى ذلك الإنسان الشقى التعيس
الذى نهشته النسور عندما نظر إليك.

العجيب فى هذه المقطوعة أن كل الإشارات التى ترد فيها ذات طابع إسخيلي،
فالإشارة إلى قاتل أرجوس (هرمس) ترد فى ثلاثية برومثيوس، كما أن الإشارة إلى
أبناء إجيبتوس الخمسين وبنات داناؤس الخمسين تدل على أن جون سذرڤقرأ
الضارعات لإسخيلوس، وربما قرأ ذلك فى كتيبات الأساطير التى انتشرت فى عصره،
ولعل السوناتا رقم ٤ تفسر السبب فى أن جون سذرڤأطلق اسم بانثورا على ديوانه:

عندما خلقت الطبيعة ديانا حبيبتى
وكان ذلك قبل خلق كل الحوريات
خطف جمالها القلوب،
لأن الطبيعة وهبتها جمالا بديعا
مازالت تحتفظ به فى صندوقها.
وأثناء صياغتها، جاءت بأفأى من السماوات
لتمنحها حلاوة إريسڤن ورشاقتها
وأقسمت أن تجعلها ملكة الجميلات
وأن يتجلى الآلهة فى عينيها.
لكن قلبها جاء من السماء
ومع ذلك اضطربت روى بحبها
فكنت خادمها بالرغم من سماويتها.
قل لى يا صديق:
لماذا لم يقدر عليها الآلهة
أن تكافئ حبى بحب
وتقدرنى أنا وحدى
وتعشقنى نون الجميع

من الواضح أن هذا الوصف الذي يصف به جون سذرن معشوقته مستمد من وصف خلق باندورا وصندوقها، على أنه لا يمكن أن نحدد إذا كان سذرن استقى هذا الوصف من هسيود أم من كتاب الأساطير في عصره. ويبدو أن عبارته: "ولكن القلب جاء من السماء" تشير للنار التي سرقتها برومتيوس. في السوناتا رقم ٢، التي لا تتعلق بپرومتيوس أو باندورا من قريب أو بعيد، هناك إشارة غير مقصودة، ولكنها ذات دلالة كبيرة:

الشاعر الإغريقي الذي استمد إلهامه من باثيل
خلدها في شعره الذي يتغنى بها
وحدث نفس الشيء مع كورينا
وفي ظننا أنها معشوقة الشاعر اللاتيني أوفيد
وبعدهما حول بترارك، شاعر فلورنسا الحكيم،
معشوقته إلى شجرة من أشجار الغار.
ومن تغنى في فرنسا بأكبر بنات طروادة
جعل منها كائنًا مقدسًا.
ومثل كل أولئك الشعراء المشاهير،
يمكن أن يكتب سذرن كذلك:
ستخلدين، طالما أن اللغة الإنجليزية باقية.
سيخلدك قلم سذرن يا ديانا الجميلة
إذا تعطفت عليه وبادلته حبا بحب:
إذا حدث ذلك،
سيتغنى بك مثل بترارك وتيان وأوفيد ورونسار
وسيجعل منك كسندرا وكورينا وباتيل ولورا

هل اختلاف القافية في الأصل الإنجليزي بين كلمة ديانا وكلمة لورا يدل على أنه كان يقصد باندورا؟ إذا لم يكن الأمر كذلك، فإن فكرة الشاعر الذي يخلد معشوقته

بأغانيه لا ترجع إلى غرور جون سذرن كما زعم بعض نقاده، ولكنها تمثل عرفا شعريا كان سائدا في القرن السادس عشر، يتجلى عند سبنسر وشكسبير وديريتون ودانيل، الذين استمدوه من رونسار وديه بلوا، اللذين استمداه بدورهما من هوراس (قصائد ٣، ٢٠) ومن مسخ الكائنات لأوفيد.

يتمثل إنجاز سذرن في أنه كان أول من أدخل في الشعر الإنجليزى مفهوم برومتيوس الذى يرمز للعاشق المعذب، ذلك المفهوم الذى وجده سذرن مكتملا فى شعر البلياد، ويظهر هذا المفهوم أيضا فى استخدام سذرن للرمز، بالرغم من أن سذرن ليس فى حاجة إلى وسيط مثل سذرن ليعلمه كيف استخدم شعراء البلياد هذا الرمز. ذكرنا من قبل أن النظر إلى برومتيوس على أنه العاشق المضطهد نابع من الأسطورة ذاتها، ويحيى قيم الخصوبة فى الأسطورة الأصلية، بالرغم من أن هذه النظرة صارت عرفا شعريا فى عصر النهضة. للشاعر ألكسندر كريج سونتتان بعنوان "إلى باندورا" و "إلى معشوقته باندورا، من إنجلترا"، نشرتا فى قصائد غزلية، وسونتات ومراثى (١٦٠٦)، وتتنمى القصيدتان للشعر الذى تغلب عليه الحلى اللفظية، وفيه يمكن للشاعر أن يطلق على معشوقته اسم ديانا أو داليا أو باندورا، دون أن تخسر القصيدة شيئا من جمالها، إلا أن الألم مكون أساسى من تجربة العشق عند سذرن.

بيولر اجريبا دوينى

(١٥٥٢-١٦٣٠)

المآسى التى سببتها سرقة برومثيوس للبشر: ١٦١٦

لعل أجريبا دوينى أشهر شخصيات عصر الإصلاح الدينى بفرنسا، وهو من الشخصيات الغريبة التى شاعت فى عصر النهضة بأوروبا، فهو شاعر أحيانا، وأحيانا جندي، وأحيانا صعلوك، وقد تجده مؤرخا، وأحيانا مستشارا للملك ومصلحا دينيا متعصبا، كما أنه أحيانا فاسق، وأحيانا مشاغب ومجادل لاهوتى بارع. كان أبوه بروتستانتيا متعصبا وكان السيد الإقطاعى فى بري، كما كان مدير الديوان لملك نافار. وعندما كان أجريبا فى الثامنة من عمره، وكان فى طريقه إلى معلمه فى باريس بصحبة والده، شهد مذبحه البروتستانت فى أمبواز عام ١٥٦٠، فصرخ والده وسط آلاف المتفرجين قائلا: "لقد قتلوا فرنسا"، ثم وضع يده على كتف ابنه وقال له: "بنى، عليك أن تبذل كل ما فى وسعك بعد موتى لتثأر لهؤلاء الشهداء الأبرار، حتى لو كلفك ذلك حياتك، ولتحل عليك لعنتى إن لم تفعل ذلك". وهنا أقسم أجريبا أن يموت فى سبيل البروتستانتية. وبالرغم من أنه مات فى سويسرا موتا طبيعيا فى سن الشيخوخة، إلا أن هناك حكما صدر بإعدامه فى فرنسا لأنه بنى، بمساعدة ابنه غير الشرعى ناتان، استحکامات مدينة برن مستخدما أنقاض كنيسة منهارة، ليحمى المدينة من هجوم الكاثوليك.

كتب أجريبا دوينى المآسى التى سببتها سرقة برومثيوس للبشر قبل طباعتها بثلاثين عاما فى ١٦١٦، ويمكن الاستدلال على ذلك من المقدمة التى تذكر أن هنرى دى نافار قرأ هذه القصيدة عدة مرات (قبل أن يصبح هنرى الرابع) (الأعمال الكاملة، الجزء الرابع، باريس، ١٨٧٧). والعمل عبارة عن قصيدة ملحمية من ١٢٦٤ بيتا عن صراع الأيديولوجيات فى عصر الإصلاح الدينى: صراع البروتستانتية والكاثوليكية، بما يستلزمه ذلك من إشارات دائمة للسياسة والأحداث المعاصرة. وملحمة الهوجونو هذه (كما تسمى أحيانا) مكونة من ٧ كتب، يتناول الكتاب الأول، وعنوانه "البلايا"، الدمار الذى سببته الحروب الأهلية فى فرنسا، كما يصف الحملات العسكرية المختلفة لكلا الطرفين،

الكاثوليك والبروتستانت، وصفا تفصيليا. يتخذ الكتاب الثانى عنوان "الأمراء"، ويخصصه دوينى لعائلة فالوا التى ينسب لها دوينى كل الشرور التى يمكن تصورها.

أما الكتاب الثالث فعنوانه "الحجرة الذهبية"، ويسخر من المحاكمة الصورية فى عهده. الكتاب الرابع عنوانه "النيران" ويتناول استشهاد البروتستانت، ويتخذ الكتاب الخامس عنوان "القيود" ويصور جرائم من قاموا بالمذابح الدينية. أما السادس، فعنوانه "الشار"، حيث تحمل النعنة الإلهية على كل قتلة البشر من قابيل حتى هنرى الثالث وأخيراً سأتى الكتاب السابع بعنوان "يوم القيامة" ويتناول نهاية الزمان، عندما يصعد الصييون إلى السماء، بينما يلقي الأشرار فى نار جهنم. تحفل هذه القصيدة بإشارات لا تحصى للكتاب المقدس، إشارات تلقى الضوء على تاريخ فرنسا فى القرن السادس عشر، كما أن بها العديد من الإشارات للأساطير الإغريقية والرومانية. ومن الملاحظ أن الانتقال من التاريخى إلى الأسطورى يحدث فجأة بدون سابق إنذار، كما أنه غير مبرر، كما أن الرؤية الكلية مفتقدة فى القصيدة، فتشبه من ناحية البناء أسطورة القرن لفكتور هيجو، لكنها لا تتناول انتصار الحرية بل الانتقام الإلهى الذى يحل على أعداء البشر.

عندما نشرت المأسى عام ١٦١٦ وقعها دوينى باسم مستعار كان يستخدمه ليدل على أنه ناسك منأمل ولكنه نشيط كتب فى مقدمة للقراء:

هو ذا اللص برومثيوس، الذى لا يستغفر عن ذنبه، ويعلن مسئوليته عما فعله لأنه فعله بإرادته. فيعتقد، واعتقاده صحيح، أنه قدم لنا ما ينقصنا، حيث أنه سرق من أجلنا ما يريد الرب أن يحفظه لنفسه، إنها النار، النار التى سرقتها أنا، النار التى تموت بدون الهواء، إنها شعلة تحت يدي تشهد عليها خطيئتي الخيرة: أتمنى الخير لكم، ولؤلؤها.

وبعد ذلك يناقش السياسة المعاصرة والتصور العام لعمله، ثم يقول:

هذه سرقتى التى لن يقدر الرب الحى أن يمزقنى بسببها، بالرغم من الأذى التى طفحت وقدمى التى كلت وطريقى التى ضللتها، مثل خيول أسبانيا التى تاهت فى الجبال

وهكذا تتضح لنا العلاقة بين العنوان الغريب والقصيدة نفسها فمثل نكام وبيير دى بلوا يتخيل دوينى نفسه فى صورة برومثيوس معذب سرق الحكمة من السماء ومنحها لمعاصريه، ومقدمة القصيدة تؤكد ذلك:

أشعر بالسعادة وسط السماوات
سعادة تغمر روحى
وتلمع فى عينى
عندما أبصر فيض الحقيقة الغامر
فى هذه الجبال

يشخص دوينى "الحقيقة"، ويؤلهاها فى شكل كائن غامض قريب من المعرفة المحرمة.
ومن المؤكد أن الموت جزء كل من يمتلك إيزيس الجديدة هذه، مثيرفا العالم
للبروتستانت، أى الحقيقة

من سيحمل الحقيقة الجلية
سيكون الموت جزاؤه الحتمي:
فهذا قانون صارم هنا
الراحة نهاية الأحران
والموت هو الراحة الحقيقية

ونجد هنا تأثير الأفلاطونية المسيحية واضحاً فى أن "الموت بوابة الحياة" وعند
دوينى، تعتبر " الحقيقة " هى الضوء الذى وجدته فى " بيت الظلام"، وتوحده الصوفى بها
لا يمكن أن يتم إلا من خلال الموت:

لأننى وجدتها فى طاقة
من بيت الظلام
بيت إقامتى
حيث تقوم الحقيقة بدور النهار
حيث تتمنى روحى أن تموت
حانقة على الحب المقدس.

بحث عيوني الحزينة
عن الحقيقة فى الأماكن الموحشة،
عندما دخلت فى هذا الكهف المظلم
انقض الغبار عن الضوء
دون أن يكون هناك نور آخر:
فجمالها كان النور الذى يضى طريقى

فى نسق الحماس الدينى والكشف الإلهى عند المؤلف، يبدو أن هناك علاقة طبيعية
بين امتلاك "بنت السماء" هذه، كما يطلق عليها يوماً، وبين التكفير من خلال الموت فى
الكتاب الثانى، يصل إلى قمة النشوة والغبطة فى حضرة هذا الطيف الأثيرى، ويعبر
دوبنى عن ذلك بطريقة لا مثيل لها فى تاريخ الصوفية الشعرية.

أنا ضحيتك يا ذات الجمال السماوى
وبنت السماء البيضاء ، وشعلة الخلود!
لا تراك العين إلا وتغيب فى حالة من النشوة والطرب
وفى هذه النشوة تصعد كل روح إلى السماء.
يعلمنى حماسى أن أعرف وأرى جيداً
من الخير تتبع الرغبة،
ومن الرغبة ينبع الأمل
ومن الأمل ينبع القدر،
ومن القدر تتبع الأحزان
والنهاية تجعل الأحزان القلقة خيراً

كان بتى دو جولفيل مبالغاً عندما قال عن دوبنى: "إنه دانتى شغرنّا" ويلخص سان
بيف المشهور بالرزانة عمل وحياة دوبنى قائلاً: إذا كان بإمكاننا أن نرى فى شخص
معين صورة قرن كامل، فدوبنى وحده الصورة الحية للقرن الذى عاش فيه: فى

دراساته، وعواطفه وفضائله وانتقامه، وتحاملاته وتكوينه العقلي الخاص بتلك الفترة، نجح نجاحاً كبيراً في أن يمثل الكل أفراداً وجماعات، ويبدو لنا في الوقت الحالي أنه خير من عبر عن شعبنا في تلك الأيام الغابرة (تاريخ الشعر الفرنسي في القرن السابع عشر). إنه "عنصر مضيء يشع إشعاعاً دائماً"، هكذا وصفه الناشر. ويقول عنه ج. كليريوتي: "المأسى تناظر في القرن السادس عشر العقوبات [لفكتور هيجو] في القرن التاسع عشر". أياً كان الوصف الذي يوصف به بوبني ، فإنه الأب الروحي لإدجار كينييه وفكتور هيجو، بالرغم من أن تأثرهما به لم يحظ بالاهتمام النقدي بعد.

فرانسيس بيكون

(١٥٦١ - ١٦٢٦)

[١] ارتقاء المعرفة: ١٦٠٥

[٢] العقل والقوة: ١٦٠٧

[٣] برومثيوس (فى حكمة القدماء): ١٦٠٩

[١]

شغل المثال البروميثى عقل فرانسيس بيكون ، لدرجة أنه خصص جزءاً كبيراً من كتابه حكمة القدماء لعرض أسطورة برومثيوس وتأويلها، كما أن هذا الموضوع ينتشر فى كل أعماله، خاصة فى ارتقاء المعرفة و العقل والقوة ، وبرومثيوس عنده هو برومثيوس عصر النهضة وعصر الإصلاح الدينى بأوروبا، خير رمز للكيميائى الساحر وكذلك فاوست فى عالم متعدد الآلهة.

يميل بيكون إلى تدعيم الفكرة المعتمدة التى تقول إن العلم ينبع من السحر. وإذا ما أولناه تأويلاً صحيحاً، لتوصلنا إلى أن السحر عبارة عن رؤية مركبة للطبيعة التى تسمو فوق الجزئى والخاص . ليس السحر نقيضاً للمعلم، بل هو ما وراء العلم ، أو علم العلم، أو ما يعرف بالعلم الخلاق. لذلك فإن تراث المجوس ليس شيئاً ماضياً، بل حقيقة حية. ومن هذه الناحية يعتبر بيكون أكبر مجوسى فى العالم الحديث ، وكتابه أطلنطا الجديدة (١٦٢٤) أوجز ملخص للعلم الخلاق. يدل ارتقاء العلم على أن بيكون يؤمن بما يسمى أحياناً الخرافات الكبرى لعصره: علم الفراسة وتفسير الأحلام وتأثير النجوم وتحويل المعادن إلى ذهب وإكسير الحياة ويتضح موقف بيكون من مهنة السحر يرد فى كتابه ارتقاء المعرفة^(٢):

[٢] الوصف من خلال الدلالة أنتج فنين من فنون التنبؤ، أحدهما اكتمل ببحث أرسطو، والآخر يبحث أبو قراط. وبالرغم من أن العصور اللاحقة أخطت من قدر هاذين الفنين من خلال الخرافات والأوهام، إلا أننا عندما نطهرهما ونرجعهما إلى حالتها الأولى، سنجد لأهما أساساً فى الطبيعة وفائدة فى الحياة. أول هاذين الفنين هو علم الفراسة، ذلك العلم الذى يكتشف نزعات العقل من خلال ملامح الجسم. وثانيهما هو تفسير الأحلام الذى يكتشف حالة الجسم ونزعاته من خلال اضطراب العقل (ارتقاء المعرفة، الكتاب =

بالمثل، علينا أن نقسم المبدأ العملي للطبيعة إلى أجزاء تناظر أجزاء المبدأ النظري، لأن الفيزياء، أو بحث العلل الفاعلة والمادية، تؤدي إلى الميكانيكا؛ كما أن الميتافيزيقا، أو بحث الأشكال، تؤدي إلى السحر.

نستخدم السحر هنا بمعناه القديم المبجل - فعند الفرس، كان السحر يمثل حكمة سامية ومعرفة بعلاقات الطبيعة الكونية كما نلاحظ في ألقاب الملوك الذين جاؤا من الشرق ليقدموا المسيح. فتدل كلمة السحر على ذلك العلم الذي يجعل معرفة الأشكال الخفية تحدث تأثيرات كبيرة، ويمكننا من إدراك أعمال الطبيعة الكبرى من خلال ربط العلة بالمعلول، ولا يزودنا ما نجده في الكتب من سحر طبيعي شائع إلا ببعض الملاحظات والعادات الخرافية الطفولية عن جاذبية الأشياء وبشاعتها، أو خواصها النوعية والمستترة، تلك الخواص التي تخط في العادة بعدة تجارب تافهة، تلقى الإعجاب نتيجة لمظهرها الخادع، لا في حد ذاتها. أما بالنسبة لحقيقة الطبيعة، فتختلف عن ذلك العلم الذي نقترحه، كما تختلف قصص آرثر أوف بريتن أو هيو أوف بورنو أو قصص غيرهم من الأبطال الخرافيين عن تعليقات قيصر من ناحية صحة السرد" (الكتاب الثالث، الفصل الخامس).

الرابع، الفصل الأول. قارن: يجب أن يستخدم علم التنجيم هذا بثقة أكبر من التنبؤ، ولكن بحذر في الانتخاب، وباعتدال في كلتا الحالتين. وهكذا يمكننا أن نقوم بتنبؤات من خلال المذنبات وكل أنواع الشهب، والفيضانات والقحط، والحرارة والصقيع والزلازل وانفجارات البراكين النارية، والرياح، والسيول، وفصول السنة، والأوبئة، والأمراض المستعصية، والرخاء، والمجاعات، والحروب، والفتن، والصراعات الطائفية، وهجرة السكان، وكل الاضطرابات المصاحبة للابتكارات الكبرى، سواء أكانت هذه الابتكارات طبيعية أم مدنية" (الكتاب الثالث، الفصل الرابع). وقارن أيضا: "من الصعب علينا استساغة تحويل الزئبق إلى ذهب، بالرغم من أنه من الأرجح أن يقوم بذلك شخص يعرف طبيعة الجاذبية، والألوان، وقابلية المعدن للطرق، والثبات، وقابلية التطاير، ومكونات المعادن والمحاليل، أكثر من أن يقوم به شخص جاهل بهذه الطبائع، وليس من خلال إلقاء حبات قليلة من الإكسير. ويمكننا أن نقول نفس الشيء عن تطويل الشباب أو تأخير الشيخوخة، الذي يمكن أن نتوقعه عقليا من خلال الغذاء، وتنظيم الأكل، والاستحمام، وتدليك الجسم بالزيوت، والأنوية المناسبة، وكل ذلك من خلال المعرفة الدقيقة ببنيان الجسم البشري، وطبيعة التخلخل، والمداومة، والتمثيل، والتفاعل المتبادل بين الجسم والعقل، وليس من خلال قطرات قليلة من سائل أو مادة نفيسة" (الكتاب الثالث، الفصل الرابع).

هكذا يحيى يكون التراث "النبيل" للساحر، واصفا إياه بأنه أعلى شكل من أشكال المعرفة، وكان اعتراضه على السحرة فقط، لا السحر فى حد ذاته. ويدل كلامه على أن السحرة، قبله، كانوا مجرد علماء فاشلين حطوا من قدر مهنتهم، وانحرفوا عن مهنة الساحر العظيمة، بأن اهتموا باستعراض مهاراتهم أكثر من اهتمامهم بدراسة أسرار الطبيعة، ويهتمون بالمكاسب المادية التى تحققها لهم مهنتهم، بدلا من البحث الجاد فى أسرار الحياة. فالكيميائى الساحر الحقيقى أسمى نوع من العلماء المبدعين، ذلك النوع الذى يصفه الدكتور وولدمان فى فرانكشتاين لما رى شلى، بقوله إنه لا يعد بأكثر ما يستطيع إنجازه. فعلم الفراسة والتنبؤ وعلم التنجيم وتفسير الأحلام وتحويل المعادن لا تشوبها شائبة من الناحية النظرية، وقابلة للتحقق من الناحية العملية، بشرط تعديلها وتطبيقها فى ضوء ما أوصى به بيبكون.

فى كتابه خلفية القرن السابع عشر، يقول الأستاذ بيزل ويلي إن بيبكون يمثل النار البروميثية التى تقابل النار الشيطانية، ويبدو أن هذا الوصف به قدر كبير من الارتجال الذى قد لا يحالفه الصواب. فلقد رأينا كيف أن طبيعة برومتيوس الغامضة تشتمل على الجانب الشيطانى من الإنسان، بالإضافة إلى جوانب أخرى. فآدم ذو ميل إبداعي، ميل خير وشرير فى نفس الوقت، الأمر الذى أدى إلى هذا اللبس. فلم يكن برومتيوس إلها طيبا تماما حتى نجعله نقيضا للشيطان الحقود، كما أن حقد الشيطان نفسه لا يعدو كونه صفة شخصية. فعند القدماء، لم تأت المعرفة المباركة، التى يتحدث عنها الأستاذ ويلي، من برومتيوس، بل من الطفل الإلهى هرمس، أى كلمة زوس. فهذا التقابل بين برومتيوس وهرمس، الذى يبدو واضحا للعيان فى برومتيوس فى الأغلال، تقليد أقدم من إسخيلوس نفسه. فى عصر المسيح المنتظر، عندما ضاع العالم المانوى الغنوصى بين برومتيوس كقوة خلاقية وهرمس كقوة خلاقية، تلاشى التناقض الظاهرى لطبيعة المعرفة. لم تكن هناك أية مشكلة فى الهرمسية التقليدية، لأنه لم يكن هناك أدنى نوع من التحريم والخطيئة فى معرفة هرمس. كان الكيميائى الساحر المعذب مفهوما مسيحيا يساير فكر إسخيلوس الإشكالي والرؤية الكلية ليبكون تدافع باستماتة عن التصور الهرمسي التقليدى ومنهجه، تلك الرؤية التى تكتسب مسحة من الألم البروميثي، وتعتبر ناتجا لقيام بيبكون بصب العقيدة الهرمسية فى قالب مسيحى.

إن آراء بيبكون فى هذا الموضوع واضحة تماما:

يزعم بعض الكهنة أن: ١- "يجب تلقى المعرفة بحذر شديد، لأن الطموح إليها كان الخطيئة الأولى وعلة السقوط"؛ ٢- "فيها جانب

من الحية، والكبر؛ ٣- "يقول سليمان: ليس لتأليف الكتب حد، والدراسة الكبيرة تعب للجسم، لأنه كلما ازداد الإنسان حكمة، كلما ازداد حزنا، فمن يزداد معرفة، يكبر حزنه؛ ٤- 'يحذرنا القديس بولس من أن تفسدنا الفلسفة الباطلة'، ٥- "تدلنا التجربة على أن العلماء كانوا هراطقة، والعصور التي انتشرت فيها العلم تحولت للكفر، وتأمل العلل الثانوية يقلل من اتكالنا على الإله، ذلك الاتكال الذي يعتبر العلة الأساسية".

وأعلق على ذلك قائلا: لا لم تؤد المعرفة الخالصة بالطبيعة إلى سقوط الإنسان، لأن الإنسان استغل هذه المعرفة، وسمى كل المخلوقات في الجنة بأسمائها، أسماء توافق طبيعتها. فمعرفة الخير والشر هي التي سببت السقوط، تلك المعرفة المزدنية بنفسها؛ وتعتمد الإنسان أن يجعل نفسه شرعا مكتفيا بذاته، ولا يعتمد على الإلهمة أخرى" (المرجع السابق، الكتاب الأول).

وهكذا يختزل يكون قضية المعرفة ككل في قضية السيادة أو حكم الذات، وبهذا المعنى تعتبر النار البروميثية شرا، لأنها تساعد البشر على أن يستقلوا على الأرض، ويتخلصوا من نير عبوديتهم لزوس "ويجعلوا أنفسهم شرعا مكتفيا بذاته". أما النور هرمس، فهو هدية وهبها الإله لطفله الإلهي، كما في قرنيمة لهرمس لهوميروس، وهذا النور خير لأنه يذكر البشر يوما بمصدره الإلهي، ويجعلهم يفكرون ويعملون بطريقة تتناغم مع الجمال الذي يعتبرون جزءا منه. يصير برومتيوس وهرمس واحدا بعد توبة برومتيوس، إلا أن نار برومتيوس في حد ذاتها شر خير أو خير شرير. وحدث هذا التصالح عندما تم النظر إلى برومتيوس على أنه هرمس المعذب، الذي يتجسد في شكل الكيميائي الساحر، أو السافل الكريه في أوربا الكاثوليكية، أو في شكل البطل المذنب في عصر الإصلاح. فعند بكون، ليست هناك حدود للمعرفة البشرية، أي لا يوجد فاصل بين المعرفة المحرمة والمعرفة المباحة، فكل أنواع المعرفة مباح إذا أدت إلى خشية الإله، وكلها محرمة إذا أدت إلى التمرد على مشيئة الإله. إلى هنا يعتبر بكون تلميذا لهرمس، لكن نتيجة لكونه مسيحيا، جعلته أزمة المعرفة يدرك أن التمرد أو العصيان شيء لازم في البحث المجازف عن المعرفة. لذلك فإن برومتيوس عند بيكونليس إلا سائرا معذبا.

يعبر بكون عن نفس مفهوم المعرفة البروميثية بطريقة أخرى في الكتاب الثالث، الفصل الرابع، من كتابه ارتقاء المعرفة، حيث يعبر عن نظريته في المعرفة مستخدما رموزا بروميثية:

لا شك أن علم التنجيم يقدم للعقل البشرى قربانا مثل القربان الخادع الذى قدمه برومثيوس لجوبيتر. فبدلاً من تقديم ثور حقيقي، قدم برومثيوس فى مذبح جوبيتر جلد ثور ضخّم جميل وحشاه بالقش وأوراق الشجر وأغصانه. بالمثل، لا يقدم لنا علم التنجيم إلا المظهر الخارجى للأجسام السماوية (أقصد عدد النجوم ومواقعها وحركتها ودورتها الزمنية). فكل ذلك يعتبر "جلد" السماوات: جسم جميل بالفعل ومترايط فى منظومات ببراعة، لكن باطنه (أى علّاله الفيزيائية) غير متاح لنا، ويمكن استنباط نظرية من هذا الباطن (بمساعدة الفروض الفلكية)، نظرية لن تكفى بتفسير الظواهر (التي يمكن استنباط العديد من مثيلاتها بقليل من المهارة)، ولكنها ستظهر أيضاً الوجه الحقيقى لمادة الأجسام السماوية وحركتها وتأثيراتها. لكن كل هذه التجارب العرضية لن تؤدى إلا إلى الوقوف على حقيقة كل هذه الأشياء وتبديد الغموض الذى يلفها، إلا أنه لا يوضح طريقة حياة هذه الأشياء فى الطبيعة. كما أنها ستبين الحركات الظاهرة فقط، ومنظومة المعدات التى صممت ونظمت بطريقة عشوائية لقياس هذه الحركات لا تبين العلل الحقيقية أو حقيقة الأشياء. لذلك فإن علم الفلك يصنف الآن ضمن العلوم الرياضية دون أن ينقصه ذلك شيئاً. أما إذا أراد علم الفلك أن يحتل مكانته اللائقة به، فيجب أن يكون أنبل فرع من علم الفيزياء... لكننى أعتبر الجانب الفيزيائى من علم الفلك جانباً ناقصاً، ويجب أن نسميه علم الفلك الحى تمييزاً له عن ثور برومثيوس، ذلك الثور الوهمى

يمكننا أن نلخص فكرة سيكون كما يلي: إذا استمر علم الفلك فرعاً من الرياضيات، كما كان فى العصور القديمة، سيعطينا صورة رائعة، لكنها زائفة، عن الكون، صورة تخدع عقل الإنسان، مثلما خدع ثور برومثيوس الوهمى عقل زوس. فالخطر يكمن فى طبيعة المعرفة النظرية، ويمكن إصلاح علم الفلك إذا تم إخضاعه لمبدأى المنهج الفيزيقي: أى الملاحظة والتجربة.

يعبر بكون عن موقفه هذا من المعرفة النظرية مرة أخرى فى ارتقاء المعرفة من خلال صورة بروميثية أخرى: "وإذا فضلت، طبقاً لطريقة الإغريق، أن تنسب الاختراع

الأول للبشر، فلن تقول إن التأمل جعل برومثيوس يكتشف النار، أو أن تقول إنه عندما قدح الحجر توقع أن تخرج النار بسبب هذا القدح، فالصواب أنه أشعل النار بالصدفة وسرقها من جوبيتر (كما يقولون). فعند بيكون، ما الأزمة البروميثية إلا أزمة معرفة.

نخرج من هذه اللغة الاستعارية إلى أن زوس لم يعط النار للإنسان لكي يصل للمعرفة من خلال ملكاته العقلية (أي المنطق) لأن المعرفة مستترة في طبيعة الأشياء ولا تكشف عن نفسها إلا أثناء الاستخدام العملي، ذلك الاستخدام الذي نطلق عليه اسم الخبرة إذا كان غير منظم، ونطلق عليه اسم التجربة إذا كان منظماً. وفي الحالتين، يعتبر امتلاك المعرفة نوعاً من السرقة: فلو كان زوس يريد أن يمتلك البشر هذه المعرفة، لجعل قوانين وظواهر الطبيعة الحقيقية واضحة للعيان، أو على أقل تقدير يمكن للإنسان أن يكتشفها من خلال ملكات الفهم الفطرية لديه، ولكنه جعلها مستترة تماماً في الطبيعة نفسها، لا تبين. وموقف بيكون هنا لا يختلف كثيراً عن موقف إسخيلوس وفلسفته في التعلم من خلال الألم، فالقضية الأساسية في نظرية المعرفة، عند بيكون وإسخيلوس على السواء، قضية منهج في الأساس. أطلق إسخيلوس على هذا المنهج التجريبي في التعلم اسم "الخبرة"، وأطلق عليه بيكون اسم "التجربة". فيكرس إسخيلوس عمله لاكتشاف قوانين الأخلاقيات الأساسية، المستترة دوماً، من خلال الخبرة، أما عمل بيكون فمكرس لاكتشاف هذه القوانين الداخلية للطبيعة من خلال التجربة.

[٢]

يشتمل برومثيوس، أو الوضع البشري، لبيكون على ملاحظاته الشكلية على معنى قصة برومثيوس، ويمكننا أن نرجع كل ما جاء في هذا المبحث إلى كتاب الأساطير في عصر النهضة أو آباء الكنيسة أو مدرسة الغنوصية، سواء أكان هذا في صف الأسطورة أو في تأويل رموزها. فوصف بيكون للأسطورة تجميع عشوائي لكل الروايات الأساسية التي تتعلق ببرومثيوس. وبهذا المعنى، يمكننا أن نعتبر مبحثه هذا كتيباً متقدماً عن الأسطورة، وربما تتويجاً للتراث الذي أحياه بوكاشيو في العصور الحديثة. ففي هذا المبحث أوجه شبه عديدة بكتاب علم الأساطير لباتالي كونتتي، الذي يبدو أنه المؤثر الأكبر والوحيد في عمل بيكون. ولكن مبحث بيكون يختلف عن كتيبات الأساطير الأخرى في عصر النهضة، في أنه يتجاوز سرد الوقائع ويؤاها، فهو لذلك

أطروحة فلسفية أكثر عن كونه مبحثاً أسطورياً. فمثل كل كتاب عصره المبدعين، نظر ببيكون إلى برومثيروس على أنه شخصية رمزية، واعتبر أسطوريته قصة مجازية روحية، لذلك عندما حاول أن يوضح مغزى هذا الرمز وهذه القصة، اتكأ كثيراً على أفكار الأفلاطونيين المحدثين وأفكار الغنوصيين.

يمكننا أن نلخص تأويل ببيكون للأسطورة فيما يلي:

(أ) يدل برومثيروس على العناية الإلهية بطريقة واضحة لا التواء فيها، فالشيء الوحيد الذى اختاره القدماء ليضربوا به مثلاً على العناية الإلهية هو خلق الإنسان وتكوينه. لذلك تشتمل طبيعة الإنسان على العقل والفكر اللذين يعتبران موضع العناية الإلهية. وبما أن اشتقاق العقل والمنطق من مبادئ لاعقلانية همجية سيكون شاذاً وغير معقول، منحت الروح الإنسانية العناية الإلهية، تلك العناية التى تستمد قوتها وعنايتها ومبررها من العناية الإلهية الكبرى. ولا يقتصر الأمر على ذلك فالهدف الرئيسى للحكاية المجازية يتمثل فى أن الإنسان يمكن اعتباره مركز الكون، إذا نظرنا لذلك من جهة العلة النهائية. لذلك إذا فصلنا الإنسان عن الكون، سيضل هذا الكون ويصير بلا هدف أو غاية، وبالتالي سيؤدى إلى العدم. فالكون بأكمله يتعاون لخدمة الإنسان، ولا يوجد أى شىء فيه إلا وفيه منافع للإنسان.

من الصعب علينا أن نتبين هذه العلاقة بين بين العناية الإلهية ومخلوقها الإنسان إلا فى ضوء الفلسفة الأفلاطونية؛ فلا يستطيع ببيكون أن يتصور أن روح الإنسان يمكن أن تكون تطورا لاحقا للمادة البهيمية التى خلق منها الإنسان، فروح الإنسان إلهية، وربما كانت فرعا من العناية الإلهية الخلاقة الكبرى، وهكذا نجد أنفسنا فى إطار الفلسفة الأفلاطونية. بناء على ذلك، يتوصل ببيكون إلى نتيجة خطيرة جداً، ألا وهى أن الإنسان مركز الكون. ويكون هنا يربط مفهوما قديما ينتمى للعصور الوسطى بموضوع جديد إنسانى النزعة. فالنظر إلى الإنسان على أنه العالم الأصغر فكرة لا تنتمى للعصور الوسطى أو المسيحية بالصورة التى تبدو عليها، فهذا الانتماء مبالغ فيه، ويبدو أكبر من حجمه. فهذا التصور كامن فى فكر أفلاطون والأفلاطونيين المحدثين، باختصار فى كل أشكال مذهب الغنوصية. فهذا التصور ينبع من مقولة إن الوجود المادى تجسيد للوجود الأولى أو الأصلي، وينبع كذلك من الفكرة القائلة بأن الإله خلق الإنسان على صورته هو، تلك الفكرة التى تعتبر لب المذهب الأفلاطونى. كما أن ذلك التصور ينبع أيضاً من العقيدة الهرمسية الغنوصية، التى تتمثل فى قوة خلاقة، سواء أكانت هذه

القوة برومتيوس أم هرمس، وهذه القوة مشغولة بخلق البشر من الصلصال (أى التراب والماء، وهما العنصران الخسيسان المتبقيان من عناصر الكون الأربعة، بعد استخدام العنصرين الآخرين، أى النار والهواء، فى خلق الأرواح فى الوجود الأولى أو الأصلي). تيمايوس و بروتاجوراس، والكتابات الهرمسية اللاحقة تفسر كيف ولماذا خلق الإنسان على صورة الخالق

عند يكون، يمثل برومتيوس أيضا الإنسان نفسه، ومعنى ذلك أن برومتيوس يمثل العناية الإلهية ومخلوق هذه العناية فى الوقت نفسه، ذلك المخلوق الذى له عقل إلهي على الأقل. بعبارة أكثر وضوحا، برومتيوس هو الإنسان الأول الذى كان روحا ونارا، ذلك الإنسان الذى تزعم ثورة الأرواح الأولى على الإله، كما نجد فى تعاليم هرمس ترسمجستوس.

يلجأ بكون نفسه إلى الفلسفة الهرمسية ليدعم نظريته أن الإنسان هو العالم الأصغر لأنه يقول: " لا يفوتنا أنه فى الكتلة والتكوين الذى خلق منه الإنسان، مزجت الجزيئات المأخوذة من الحيوانات المختلفة بالطمي وخطت. فليس أصدق من أن الإنسان مؤلف من أجزاء دون كل الأشياء الأخرى فى الكون، لذلك أطلق عليه القدماء - عن حق - الكون الصغير. فبرغم أن الكيميائيين السحرة يقولون أن الإنسان يشتمل على كل المعادن وكل الخضر، الخ أو ما يناظرها، فأنهم يستخدمون كلمة العالم الأصغر بمعنى حرفى وواسع جداً، وبالتالي أفسدوا روعتها وشوهوا معناها، إلا أن جسم الإنسان يحتوى على كل الأشياء الموجودة، سواء أكانت هذه الأشياء مركبة أم عضوية وذلك أقوى وأرصن حقيقة. كل ذلك يفسر لنا امتلاك الإنسان لكل هذه الملكات والقوى الرائعة "

لم يستحدث بكون هذا التأويل لبرومتيوس على أنه رمز العناية الإلهية فلقد وجده عند أفلوطين.

(ب) هناك جانب جدير بالملاحظة فى هذه القصة المجازية فبدلاً من أن يرحب الإنسان ببرومتيوس ويقدم له آيات الشكر، غضب واحتج وشكاه هو وناره لجوبيتر. وأعجبه هذا الفعل كثيراً، لأنه أضاف فوائد جديدة للبشرية فكيف تلقى خطيئة نكران الجميل لخالقه، وهى خطيئة تشمل كل الخطايا الأخرى، كيف تلقى هذه الخطيئة الاستحسان وحسن الجزاء؟ وما التطور المحتمل لهذه القصة؟ لكن ليس ذلك هو المقصود فمعنى هذه القصة المجازية يتمثل فى أن

ارتباب البشر فى طبيعتهم وفى الفن واتهامهم لهما ينبع من حالة عقلية ممتازة ويؤدى إلى الخير، ونقيض ذلك مكروه من قبل الآلهة، وعاقبته سيئة. فمن يعظمون الطبيعة البشرية ويشيرون بالفنون المتعارف عليها عندهم ومن يفتنون بما توصلوا إليه وطوروه، كل هؤلاء ناقصون، ينقصهم تعظيم الطبيعة الإلهية، تلك الطبيعة التى يزعمون أنهم يتشبهون بكمالها، كما ينقصهم ارتقاء الإنسان، لأنهم يعتقدون أنهم وصلوا إلى قمة الأمور وأنجزوا عملهم المنوطين به، وبالتالي ليسوا فى حاجة لأن يطمحوا إلى شئ آخر. من جهة أخرى، أن من يرتابون فى الطبيعة والفنون ويتهمونهم، وبالتالي يكثر من الشكوى متواضعون فى إحساسهم، كما أنهم يمتلكون دافعاً دائماً للابتكارات الجديدة والاكتشافات الدائمة... لذلك فليعلم كل البشر أن تفضيل الشكوى من الطبيعة والفنون شئ محبب للآلهة، وينزل عليهم منحاً وهبات من الخير الإلهي. وليعلموا أيضاً أن اتهام برومثيوس، خالقنا وسيدنا بالرغم من كل شئ، وأن كان اتهاماً حاداً وقاسياً، لهو اعقل وأكثر فائدة من الشكر والتهليل. وليعلموا كذلك أن الزهو بالوفرة والرخاء أحد الأسباب الأساسية للعوز والحاجة.

يتجلى يكون هنا فى أفضل حالاته. وأى كان المعنى الحقيقى للتنديد ببرومثيوس واتهامه، فإن تأويل يكون لهذا الجانب من القصة يعد إضافة حقيقية للتراث البروميثي. فبعد أن يبلور فكرة الإنسان كعالم مصغر، يتنبه بكون للخطر الكبير الكامن فى هذه الفكرة. فجانِب العناية الإلهية فى عقل الإنسان ذلك الجانب الذى يؤهله لمكانته المتميزة فى الكون، يشوبه عيب أخلاقى داخلى، ذلك العيب الذى يعرف بخطيئة الكبر والغرور، ويعرف بكون اتهام برومثيوس ونهره على أنه تمظهر للحس الأخلاقى العالى عند البشرية، ذلك الحس الذى يدرك الطبيعة الشيطانية الكامنة فى عبقرى خلاق. بمعنى آخر، أدرك بكون الغموض الظاهرى التراجيدى فى طبيعة الساحر الذى يعتبر جوهر التجربة البروميثية. فكما أكد بكون ضرورة الساحر، أبرز أيضاً ضرورة تعذيبه، فالمعرفة المعذبة من صميم الفكر الإسخيلي. ففكر بكون الراقى جنبه الهرطقة المانوية التى أصابت بعدواها بعض البروميثيين فى عصر النهضة، خاصة شعراء البلياد والهيومانليون من مدرسة سترسبورج نوى النزعة الإنسانية. ليس معذب برومثيوس قدر شرير كما عند روتسار، أو جوبيتر شرير كما فى برومثيوس سترسبورج، ولكنه جوبيتر خير يمثل سيطرة العقل على الحب، ويعذب العالم الأصغر لأنه يظن نفسه العالم الأكبر. كما أن يكون عندما قبل المبادئ الأساسية للأخلاقيات المسيحية، لم يقبل المبدأ

الهرمسي المبتذل الذي يقول أنه يمكن الوصول للمعرفة بدون عذاب أو ألم، ويمكن الإبداع والخلق دون خطيئة.

(ج) أما بالنسبة للهدية التي يقال إن البشر تلقوها مكافأة لهم على اتهامهم لبرومثيوس وناره، أي زهرة الشيباب التي لا تذبل، فيبدو أنها تدل على أن القدماء لم يقنطوا من الطرق والأنوية التي تؤخر الشيخوخة وتطيل العمر، ويعتقدون أنها من الأشياء التي كانت في يد البشر، لكنهم أضاعوها نتيجة لكسلهم وإهمالهم، ولا يعتبرونها من الأشياء المحرمة تماما، أو الأشياء التي لم تقدم لهم من قبل الآلهة. فيبدو أن القدماء يعتقدون أنه يمكن تحقيق ذلك من خلال استخدام النار استخداماً حقيقياً ومن خلال اتهام أخطاء الفن وإدانتها بقوة وعدل، كما يعتقدون أيضاً أنهم يفتقدون الخير الإلهي، بل يفتقدون أنفسهم.

وهنا يتلمس بكون طريقه ويصل بالفعل إلى شرط التصالح الوحيد الذي يمكن أن يحل الأزمة بين برومثيوس في الإنسان وزوس في الإنسان. "الاستخدام الحقيقي للنار شيء لا غنى عنه في هذا التصالح. فلا بد أيضاً من "اتهام أخطاء الفن وإدانتها بقوة وعدل". في الحقيقة، إن الاستخدام الحقيقي للنار مجرد نتيجة للوعي بجانب الشر فيها، ولا يمكن الوصول إلى هذا الوعي إلا من خلال الألم والعذاب، فبدون هذا الألم سيظل برومثيوس في الإنسان غارقاً في خطية الكبر. فيعتبر هذا الوعي محاكمة للذات وتعذيباً لها، حيث يضطهد العقل في الإنسان الحب في الإنسان لصالحهما معا. ويكافئ الإنسان على التشهير بنفسه بأن يصير إلهاً، ذلك التأليه الذي يتجلى في الوصول إلى بستان الهسبريات، حيث لا يذبل الشيباب أبداً. يقول بكون: "أما بالنسبة لعلم التنجيم، فملئ بالخرافات، ونادراً ما نجد فيه شيئاً صحيحاً. ومع ذلك لا يجب أن نرفضه رفضاً تاماً. بل نطهره مما يشوبه" (ارتقاء المعرفة، الكتاب الثالث). يحل هذا التطهير مشكلة المعرفة، كما أنه لا يمكن أن يتم إلا من خلال مطهر. إن تطهير علم الكيمياء السحرية ليس إلا الوجه الآخر من تطهير الكيمياء السحر. والمبدأ الهرمسي الذي يسلم بالفضيلة الفطرية لهرمس في الإنسان يفصل المعرفة عن الخطيئة ويحطم مبدأ المعرفة من خلال الألم. وبهذا المعنى لم يكن بكون تلميذاً لهرمس.

(د) بوجه عام تفهم باندورا، بحق، على أنها اللذة والشهوة الحسية. وبعد ظهور الفنون والثقافة والرفاهية البشرية، دبت فيها الحياة من خلال هبة النار. لذلك ينسب لفولكان الذي يمثل النار، خلق اللذة أو باندورا.

ترجع هذه الرواية إلى هسيود، وتركز تركيزا تاما على دلالات السقوط من خلال الجسد (أى الخصوبة) الذى يرتبط فى الغالب بفكرة حواء. ويكون لا يساوى بين باندورا والمعرفة الإلهية مثلما فعل الأفلاطونيون المحدثون، لأنه يعتقد أن هناك غاويتين، إحداهما طيبة وهى منيرفا، والأخرى خبيثة وهى باندورا. أما برومتيوس عنده فتميز بأنه ناسك زهد فى المتع الدنيوية عندما رفض باندورا.

أتباع إبيمتيوس لا يحتاطون للمستقبل ولا يهتمون به، ويفكرون فقط فى كل ما يجلب لهم اللذة فى اللحظة التى يعيشون فيها، ولذلك يعانون الكثير من الهموم والمشاكل والمصائب، ويتصارعون معها دائما. ولكنهم فى الوقت نفسه يتلذذون بعبقريتهم ويثلهون بعقولهم، حيث يجعلهم جهلهم يفعلون ذلك، وتراودهم آمال ساذجة يستمتعون بها كما لو كانوا فى حلم جميل، وبذلك يخلّون تعاسة حياتهم. على العكس من ذلك نجد أن أتباع برومتيوس، وهم البشر الحكماء المحتاطون للمستقبل، حذرين زاهدين، الأمر الذى يمكنهم من تجنب الشرور والبلايا. لكن هذا الخير يصاحبه شر من نوع ما، ألا وهو أنهم يحرمون أنفسهم من متع الحياة ومباهجها، ويصابون عبقريتهم، (والأسوأ من ذلك) يعذبون أنفسهم وينهكونها بالمشاغل والعزلة والخاوف الداخلية. فيما أنهم مقيدون فى عامود الضرورة، تقلقهم أفكار لا تحصى (أفكار تصورها لهم خفة عقلهم فى شكل نسر)، أفكار تطعن الكبد وتنخره وتبليه...

يتساءل أفلوطين قائلا: "ألا يدل رفض برومتيوس لهذه الهدايا على أنه من الأفضل اختيار حياة العقل؟". وتدل هذه الصورة عن برومتيوس، سواء كانت عند أفلوطين أم عند بيكون، على أن هناك تناقضا فى مفهوم الأفلاطونيين المحدثين للمارد. فلو كان المارد أعلى من مقتضيات الجسد لدرجة أنه يحذر إبيمتيوس من باندورا، كان من الصعب علينا أن نتكلم عن إثم برومتيوس. لكن هذا التناقض مجرد تناقض ظاهري. فإذا كان الجسد يمكن أن يفتن الجسد، فيمكن للمعرفة (الإلهية) أن تفتن الروح. ونجد نفس الازدواجية فى مفهوم "وعرف آدم حواء"، فلقد عرفها على مستويين. عرفها أما للبشرية على مستوى الجسد، وأما للحكمة الخلاقة على مستوى المعرفة، وتتجلى هذه الازدواجية فى تواجد رمزين الشجرة معا: شجرة الحياة وشجرة المعرفة. فبالرغم من زهد برومتيوس السامي، فإنه يسقط من خلال منيرفا (المعرفة) كما سقط إبيمتيوس، على مستوى أدنى، من خلال باندورا. فى بعض الروايات، تسمو باندورا نفسها وتصير كائنا راقيا قريبا من المعرفة، تلك المعرفة التى تعتبر وسيلة السقوط ووسيلة إعادة التوليد فى آن. على كل، يتم التعبير عن هذه الازدواجية فى الغالب من خلال التقابل بين شهوانية باندورا وروحانية منيرفا.

عامود الضرورة الذي قيد فيه برومثيوس الحكيم يدل، على المستوى الإنساني، على أن برومثيوس المحتاط للمستقبل يرتبط بإيمثيوس الذي لا يحتاط للمستقبل ارتباطاً زوس ببرومثيوس على المستوى الكوني. لذلك فإن برومثيوس (العقل) يعذب إيمثيوس (الجسد) حتى يصل الإنسان للحكمة من خلال العذاب الذي يكيّله لنفسه. على كل، نتبين في كلام بيكون أن الجسد هو الذي يعذب العقل، وليس العكس. وكلا النوعين من التعذيب صحيح مما يرجعنا إلى النظريات التي تقول إن زوس كان يعذب نفسه في برومثيوس عندما قيده.

(هـ) أدرك بيكون إدراكاً واضحاً أن هرقل يمثل المسيح المنتظر الذي سيأتي في نهاية الزمان ليفك أغلال الجنس البشري، فيرى أن خلاص البشر يتوقف في الأساس على تدخل اللطف الإلهي، واعتبر هذا اللطف الإلهي قوة خارجية مثل المسيح المنتظر ذاته، إلا أنه لا يجزم القول في ذلك، لأن رؤيته تسمح بوجود قلة من البشر ذوي "لطف" فطري، مثل هرمس، وبالتالي فهم مباركون منذ مولدهم. ولا يتوقف خلاص هذه النخبة المختارة على أية مساعدة خارجية.

أقلاء جداً من يحصلون على نصيبهم من كلا الطرفين، أي يحتفظون بمزايا العناية الإلهية ومع ذلك يخلصون أنفسهم من شرور العزلة والقلق. ولا يمكن لأي شخص أن يصل إلى ذلك النعيم المزدوج إلا بمساعدة هرقل، أي تماسك العقل وثباته، فذلك العقل الذي يحتاط لكل الأحداث ولا ينهزم أمام صروف الدهر يتنبأ بلا خوف، ويتمتع بلا نفور ويتحمل بلا جزع. ومن الجدير بالذكر أن هذه الفضيلة لم تكن فطرية في برومثيوس، بل كانت عرضية، حصل عليها بمساعدة قوة خارجية، لأنها شيء لا يمكن أن يصل إليه كل شخص ذي تحمل طبيعي فطري، فهي تأتي إلينا من الخارج، نتلقاها من "الشمس"، لأنها تأتي من الحكمة...

عندما يتوَلَّ بيكون المخلص هنا على أنه ليس طبيعياً في الإنسان بل عرضياً، ذلك المخلص الذي يأتي من الخارج ليحرر الإنسان من قيوده، فإنه يعلق على قول أفلوطين الذي يقول: "يأتي هذا القريب من الخارج؛ يخلصه هرقل الذي يمثل القوة التي يحتفظ بها لتحرير نفسه". وتركيز أفلوطين على صلة القرابة بين هرقل وبرومثيوس يجعله يتصور خلاص الإنسان على أنه شيء يمتلكه الإنسان داخله. يقول بيكون إن "اللطف" يأتي من الخارج. على كل، يتفق كل من بيكون وأفلوطين على أنه بالنسبة لأغلبية البشر على الأقل، لن يأتي هرقل إلا إذا جعل الأكم الإنسان مهيناً لحلول اللطف عليه.

وهكذا ينظر ببيكون إلى هرقل، في علاقته ببرومثيوس، على أنه مشابه للروح القدس المسيحية، أو الكلمة التي تنزل اللطف الإلهي على الإنسان،. ليس هذا مجرد ظن أو تخمين لأن ببيكون يختم مبحثه عن برومثيوس قائلاً: "هذه هي الرؤى التي اعتقد أنها كامنة في تلك الأسطورة الشائعة واسعة الانتشار. في الحقيقة، هناك جملة أشياء في هذه الأشياء تربط بينها وبين أسرار الدين المسيحي ربطاً عجيباً. فرحلة هرقل، خاصة إبحاره في القدرح الذهبي (الذي أهدته له الشمس) ليحرر برومثيوس تشبه كلمة الإلهوهي تبحر في الإناء الهش بالجسد لتخليص الجنس البشري. لكنني لن أخوض في مثل هذا النوع من التفكير، سأحجم عنه عامداً خوفاً من أن أضع ناراً غريبة في مذهب الرب."

هناك موضوعات أخرى ثانوية في برومثيوس لبيكون، لكنها لا تعدو كونها تفريعات لحجته الأساسية. ويتلخص هذه الحجة الأساسية في أن برومثيوس يرمز للعبقرية الخلاقة في الإنسان، خاصة كما يتجلى في بطل عصر النهضة، أي الكيميائي الساحر، الذي يتذبذب، مثل فاوست، بين زهد برومثيوس وشهوانية إبيمثيوس. تكمن مأساة المعرفة، مثل مأساة الحياة نفسها، في أن امتلاكها محرم، بالرغم من أن البحث عنها مقدس. ولا يتمثل حل مشكلة الخطيئة في رفض الفعل الخلاق بل بالتشهير بكل المساعي الدنيوية. وفي مطهر تعذيب الذات هذا يكمن الصراع الداخلي بين العقل والضرورة، فعندما يتطهر الإنسان في هذا المطهر يمكنه أن يبدع بلا خطيئة.

يمثل ذلك، كما سنرى، جوهر فلسفة كالديرون التي عبر عنها في مسرحيته العظيمة تمثال برومثيوس. فتأثير ببيكون في كالديرون واضح لا تخطئه العين، لكن كالديرون يتميز بأنه أول من عالج موضوع برومثيوس معالجة مسرحية في العصور الحديثة. وبالرغم من تصور أن برومثيوس رمز العبقرية الخلاقة يرجع بجذوره إلى الفلسفة الأفلوطينية، إلا أن ببيكون وكالديرون جعلوا هذا التصور يتجاوز هذه الفلسفة. وكان الرومانسيون هم الذين استغلوا كل إمكانات هذا التصور وذلك رمز إلى أقصى حد.

ابراهيم كاوى

(١٦١٨ - ١٦٦٧)

برومثيوس وردائه التصوير، ١٩٥٦

ينحصر اهتمام كاوى بموضوع برومثيوس فى قصيدته القصيرة "برومثيوس المساء تصويره" بوجه عام تبع كاوى التقليد السائد فى عصره الذى ابتعد عن إحياء الموضوعات والشخصيات الرومانية والإغريقية مما كان سائدا فى عصر النهضة، وحاول أن يستبدل تراث الكتاب المقدس بالتراث الكلاسيكي. ولم يكن ملتون رائد هذا الاتجاه بل كان عاملا حاسما فيه، فيمثل كوارلز البدايات المتعثرة للتراث التوراتي، ويمثل كاوى فى ما كتب باسم داود مرحلة وسط فى هذا الاتجاه، أما أعمال ملتون فتعتبر القمة السامقة لما أسماه كاوى نفسه "الشعر المسيحى".

حدد كاوى موقفه من التراث الكلاسيكي فى مقدمة طبعة ١٦٥٦ من أعماله الكاملة: ما الذى يمكن أن نتخيله أكثر مناسبة لتزيين الفكر أو المعرفة فى قصة ديوكاليون مما نجده فى قصه نوح؟ ألن تزودنا أعمال شمشون الجبار بمادة ثرية بدلا من أعمال هرقل؟ أليست بنت بفتاح مثل إيفيجينيا؟ أليست صداقة داود ويوناثان تستحق الاحتفاء بها أكثر من صداقة ثيزيوس وبيرثيوس؟ ألن تزودنا رحلة موسى وبني إسرائيل فى الأرض المقدسة بمادة للشعر أكثر ثراء من رحلات أوديسيوس أو إينياس؟ إلا أن ذلك لم يمنع كاوى من كتابة "قصائد بندارية" و"قصائد أناكريونية".

إن قصيدة "برومثيوس المساء تصويره" قصيدة قصيرة، فتشمل على أربعة مقاطع فقط، لكنها تنطوى على طاقة تعبيرية فى هذا الموضوع لا تدانيها فيها القصائد الطوال:

ما أشقى برومثيوس

ها هو يعانى شقاءه الثانى!

لا تصوره ثانية أيها الرسامون

لأن رسمكم يزيده عذابا

فيلقى باللوم عليكم أكثر من لومه لجوبيتر العظيم.
رسمكم يفوق قسوة النسر
لو أن كبده عاد ينمو مرة أخرى
أرحمه يا جوبيتر، واغفر له سرقة الجريئة
امنحه النار التي سرقها منك

تكمّن قوة هذه الأبيات في دمج المعرفة باستدرار الشفقة والعطف دمجا يمزج بين
الشعر الذي يهدف لشيء ما وبين جوانب هامة من التجربة البروميثية. ويسخر كاوى
من الرسامين في عصره، لأن صورهم السيئة لبرومثيوس تعتبر صلبا ثانيا للمارد
المعذب، ذلك الصلب الذي يعذب المارد أكثر مما يعذبه نسر زوس. لكن هذه السخرية
تختفى في الدعاء الأخير :

أرحمه يا جوبيتر، واغفر له سرقة الجريئة
امنحه النار التي سرقها منك.

يبدو أن كاوى فهم التصالح الضروري الذي ينبع من الموقف البروميثي، ذلك
التصالح الذي يتمثل في فك أغلال برومثيوس، وهو تصالح يشبه الاعتقاد الشائع بفك
أغلال آدم في نهاية الزمان، ويشبه أيضا أغلال إبليس حسبما يعتقد الغنوصيون.
ويتكشف هذا الموقف أكثر في ضوء رؤية كاوى لمشكلة الخطيئة الأولى:

شجرة المعرفة،
أى غياب معرفة،
رغما عن المتشددین

١

نمت الشجرة المقدسة وسط البستان الجميل
حط عليها طائر العنقاء

وبنى عشه العطر.

هذه الشجرة الالامعة التى تظهر المنطق الصحيح
كل ورقة منها تبعث أفكارا عليمة
وكانت التفاحات دالة ذات معنى.
لونها واضح ومقدس،
ظلها يتمدد تحتها يبرز كل الأضواء نورا

٢

لا تأكلا منها قال الرب ففى طعامى وطعام الملائكة
موت محقق
ذلك الذى يقبع فى قلبها كنودة سامة.
لا يمكنكما أن تعرفا وتعيشا
ولا تعيشا أو تعرفا وتأكلا.
هكذا تكلم الإله،
لكن الإنسان أعمى،
وجاهلا أكل منها ليعرف
فما ازداد إلا عمى
ومن أغوته حتى يأكل منها
فاق عماها عماه

٣

المعرفة الوحيدة التى أكتسبها الإنسان من ذلك
أنه عرف أنه لا يعرف شيئا
عريان لا يستتره شئ
انكشف له جهله المخزى فخجل منه.

ومع ذلك يبحث فى الاحتمالات
والبلاغة والأباطيل
ويريد فى كبرياء عقيم
أن يغطى هذا العرى بأوراق صغيرة ذابلة

٤

لذا، قال الرب، يا أبناء الأرض التعساء
ستتعبون بحثاً عن الأكل هباء
فلن أكفل لكم شيئاً
وبالوجع تلدون أولادكم الأعزاء
وهذه الحية أيضاً، كبرهم،
تغرى بالأشياء المحرمة،
تلك الشهوة العارفة الفصيحة
بدلاً من أن ترتفع قامتها، تسعى على التراب

أن العرض المعتاد لتجربة آدم وحواء فى الجنة يركز على جوانبها السيئة: العصيان والسقوط. لكن عرض كاوى يظهر أن هذه التجربة لم تكن عقيمة فى مجملها، فتعلم الإنسان منها شيئاً غاية فى الأهمية، ألا وهو وعيه بضعفه، ذلك الوعي الذى يعتبر الخطوة الأولى على طريق المعرفة. هذا الجانب من تجربة آدم وحواء واضح فى وصف التوراة للسقوط، لكن مغزاه الحقيقى يضيع فى زخم الحادثة اللافتة للانتباه، ألا وهى طرد آدم من الجنة. إن وصف كاوى "للشجرة اللامعة" التى نجدها عند الأفلاطونيين المحدثين الذين قوضوا دعائم الموقف المسيحى أكثر من أى معسكر آخر، يدل هذا الوصف على مدى إعجاب كاوى بهذه الشجرة، ورغبته فى أن يأكل من تفاحاتها الدالة ذات معنى، وبالرغم من قبول كاوى لوصف السقوط كما يظهر فى التوراة، إلا أن الخطيئة الأولى تفتته. ويمثل كاوى منطقة وسط بين شعراء الكافالير والشعراء المتأفزيقيين.

كالديرون

(١٦٠٠ - ١٦٨١)

تمثال برومثيروس: كتبت ح ١٦٦٩

نشرت ١٦٧٧

-١-

كالديرون أول كاتب حديث يتناول موضوع برومثيروس فى شكل مسرحى وبطريقة أدبية خالصة. وقبله، ناقش كتاب الأساطير فى عصر النهضة أسطورة برومثيروس بأسلوبهم الأخبارى المعهود على أنها جزء من التراث الكلاسيكى. واكتفى الشعراء بالإشارة إلى أسطورة برومثيروس إما لتزيين شعرهم أو لإثرائه بالدلالات العميقة للأسطورة، بحث الفلاسفة فى الحقائق الإنسانية وما فوق الإنسانية المستترة فى الرمز أما كالديرون فتفوق على ناتالى كوتتى و شكسبير و يكون إذ تناول ما لم يتناوله إسكيلوس، وحاول أن يعيد خلق الرمز الذى تجاهله الأدب منذ الكاتب لوسيان. ظل كالديرون لأكثر من قرنين المصدر الأساسى الذى يمتح البروميثيون المحدثون بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، فآثر فى ليساج وفولتير وجوته وكينيه ومينار ولونجفلو، كما أثر كذلك فى وليم فون مودى. وبالرغم من أن المصادر التى استقاها كالديرون مجهولة فى الغالب، إلا أنه نوحضور طاغ نكاد نلمس أثره عند كل الكتاب، فلقد كان القدوة التى احتنوا بها. ومن المحتمل أن العديد من الكتاب الذين تناولوا أسطورة برومثيروس يدينون لكالديرون دون أن يدركوا ذلك.

اتبع كالديرون عادة المسرح الأسباني عندما قسم عرض تمثال برومثيروس، إلى ثلاثة أيام، بدلا من ثلاثة فصول. لهذا الجانب الشكلى دلالة كبيرة، فالأيام الثلاثة، تمثل أجزاء الثلاثية فكالديرون يتناول مراحل الأسطورة الثلاث، أى الخطيئة، والعقاب والتصالح، فيما جرى العرف بتسميته برومثيروس واهب النار، برومثيروس فى الأغلال، وبرومثيروس طليقا، وكل ذلك فى إطار الأيام الثلاثة. فى الواقع، ترك لنا كالديرون ثلاثية

بروميثية نون أن يقول ذلك. ولا يمكننا أن نتحدث عن "إسهامه"، لأنه كان حقا رائد النزعة البروميثية الحديثة.

عندما تناول كالديرون موضوع برومثيروس واهب النار، استغل المفهوم الأفلاطوني المحدث الذى يقول إن صلب برومثيروس كان عقابا له على حبه لمخلوقته، أى باندورا. ويروى فلجنتيوس وأتباعه كما يلي: بعد أن خلق برومثيروس تمثال باندورا، ساعدته منيرفا على الصعود للسماء وسرقة نار الشمس حتى يبعث الحياة فى مخلوقته. ويجب ألا يعمينا هذا الإفساد الواضح للأسطورة الذى حول "هبة كل الآلهة" إلى مخلوقه برومثيروس، يجب ألا يعمينا الإفساد عن جوهر الأسطورة، ألا وهى إن برومثيروس اقترب سرقة النار لى يبعث الحياة فى باندورا. وسواء أكان هفستوس أم برومثيروس أم هرمس الذى خلق باندورا، فهذه مسألة فرعية وتبقى الحقيقة الأساسية ثابتة: تكمن خطيئة برومثيروس فى رغبته فى القيام بدور واهب، بالرغم من أن هناك واهب حياة واحد فى الكون، ألا وهو زوس. وفى الحالتين، يظل هذا الدور من نصيب القوة الخلاقة. ووظيفة برومثيروس التى تتمثل فى كونه الإله الأكبر للخزافين الذين يعبدونه فى حى السراميك بأثينا تشهد بأن سارق النار أهتم أيضا بصناعة الصلصال، وأن رواية الأفلاطونيين الجدد لها جذور قديمة جدا.

إن استغلال كالديرون، فكرة برومثيروس جالب النار كأساس للرواية التى تقول أن برومثيروس خلق تمثال باندورا على صورة منيرفا وسرق نار الآلهة ليعبث الحياة فى هذه الصورة يعد نقطة تحول فى تاريخ النزعة البروميثية. أثر ذلك فى العديد من الكتاب تأثيرا كبيرا، تأثر به فولتير فى باندورا، وجوته فى برومثيروس، وكينيه فى برومثيروس مخترع النار، وبليدان فى برومثيروس حامل النار. كما أن هناك العديد من الكتاب الذين اقتبسوا موضوعات فرعية من كالديرون، لكن أولئك الشعراء الأربعة هم الذين حاولوا أن يمسرحوا قصة برومثيروس حامل النار مقتفين خطى كالديرون فى اليوم الأول من مسرحيته تمثال برومثيروس. ربما رجع هؤلاء الكتاب إلى كتيبات الأساطير التى كانت شائعة فى عصر النهضة، لكنهم استمدوا جوهر الحدث وشكله من كالديرون، كما تدل على ذلك كثير من التفاصيل والمواقف فى أعمالهم. ومن المحتمل أن شافتسبرى نفسه وضع سكاليجر وكالديرون نصب عينيه عندما صور برومثيروس على أنه رمز الفنان المبدع أو الخلاق. أن النظر إلى برومثيروس على أنه القوة الخلاقة، سواء على المستوى الكونى أو المستوى الإنسانى، هو المساهمة الحقيقية التى قدمها عصر النهضة واستوعبها عصر التنوير جيدا، حيث جعلها عصر التنوير عقلانية

وأضفاها على قصة آدم وحواء، كما نحد عند ليساج وفولتير وفيلاند. وفي عصر الإحياء الرومانسي، تم الرجوع إلى عالمية تأويل عصر النهضة وتجاهل التطبيق الصارم للرمز على الرؤية التوراتية للسقوط الأول، سواء كان هذا التطبيق مسائرا للعرف أم مغايرا له.

عندما حاول عدد من الكتاب المتأخرين أن يوفقوا بين قصة حامل النار وبين الوقائع التوراتية، كانت محاولاتهم بمثابة إبتعاد عن رؤية كالديرون، سواء كان هذا الابتعاد كليا مثلما حدث عند روبرت بريدجز، أم جزئيا كان عند المدرسة الأمريكية التي يمثلها ترمبول ستكني ووليام فون مودي. لكن يظل تناول كالديرون لموضوع برومثيروس حامل النار التناول الأكثر قربا من روح الأسطورة ومن فكر إسخيلوس حتى الآن.

- ٢ -

إذا نظرنا إلى تمثال برومثيروس نظرة سطحية لم نجد فيها أدنى محاولة من كالديرون لأن يستعيد ما ضاع من إسخيلوس أو يكمله. فعند كالديرون، تبدو الشخصيات والحدث والبناء العام وحتى مادة المسرحية نفسها بعيدة تماما عما عند إسخيلوس. فبالإضافة إلى برومثيروس الذي يمثل محور المسرحية في كل الأزمان والأمكنة، هناك إبيمثيروس وباندورا، بالاس ومنيرفا، ميرلان وليبيا، تيماننتس وحشد من البشر البدائيين، ولا يظهر أى منهم فيما وصل إلينا من ثلاثية إسخيلوس، لكننا نشعر أن الشاعر الأسباني استقى مادته من رواية متعارف عليها، نون كتاب الأساطير في عصر النهضة جزءا منها، رواية ربما ترجع للعصور القديمة جدا، وربما تنبع من الجزأين المفقودين من ثلاثية إسخيلوس، رواية شوهتها الثقافات المتتابعة في أوروبا الغربية.

يشخص كالديرون الجانبين المتناقضين للطبيعة البشرية، أى الجانب السماوى والجانبى الدنيوى، من خلال النقيضين إبيمثيروس وبرومثيروس. فبرومثيروس عنده يمثل العبقري المنعزل المنفصل تماما من كل المشاغل الدنيوية، مكرسا نفسه للتأمل والبحث عن الحقائق العليا للوجود، باختصار، يجسد برومثيروس الكيمياء السحر في عصر النهضة. أما إبيمثيروس فتغلب عليه الغرائز الحيوانية ويجد متعة حياته فى الصيد والأعمال العنيفة الميالة للحرب. ويحدث الصدام الأول بينهما عندما يصنع برومثيروس

تمثالا على صورة منيرفا، لكى يعبر عن ولائه لمنيرفا إلهه الفنون والعلوم، ألا وهو تمثال باندورا. ونشعر من البداية أن الصراع صراع سياسي. برومثيروس يريد أن يتوج منيرفا، أو الحكمة، ملكة على الناس البدائيين بجبال القوقاز. أما إبيمثيروس فيرفض سلطة منيرفا، لكنه مستعد لأن يؤسس عبادتها ويلتزم بشعائر العبادة، ويبنى هيكلًا مهيبًا لهذه الإلهة منيرفا، وعلى المستوى الشخصى يرمز هذا الموقف للعناصر المادية والروحية فى الطبيعة البشرية التى تتنازع على السيادة، ويرمز كذلك لاستعداد الجانب المتدنى فى الإنسان لأن يقبل شكلية العبادة بون أن يقبل سيادة الدين.

وكما هو متوقع، يقع إبيمثيروس فى الحب، لكنه لا يحب منيرفا مثل برومثيروس، بل يحب صورتها الأرضية المتدنية، أى تمثال باندورا، ذلك التمثال الذى صنعه برومثيروس على صورة منيرفا. وهذه الازدواجية التى تميز الإنسان البروميثى الإبيميثى تميز أيضا عروس السماء ذات الوجهين، وجه منيرفا روح العالم، وجه بالاس الميالة للحرب التى تجسد المادة الفجة. وكلاهما تنزل للأرض، فتنزل منيرفا لكى تبارك برومثيروس على ولائه لها وتنزل بالاس لتلعن إبيمثيروس لأنه قدس تمثال منيرفا. ينظر إبيمثيروس إلى منيرفا على أنها وحش، وينظر برومثيروس إلى بالاس على أنها تجسيد للشر. وتعبر منيرفا عن عرفانها للجميل لبرومثيروس فتصعد به للقصر السماوى حيث يسرق شعاع من أشعة الشمس وينزل به للأرض ويبعث به الحياة فى تمثال باندورا حتى يمجدوا منيرفا المثالية. من الجهة الأخرى، توغر بالاس صدر ربيبتها إبيمثيروس ليحطم التمثال، ويعلن الحرب على برومثيروس. وينتهى اليوم الأول بسرقة النار.

تتمثل مشكلة حياة إبيمثيروس فى كيف يرضى الإلهتين فى نفس الوقت، فهو عبد لبالاس، لكنه يحب منيرفا، أو بالأحرى صورتها الأرضية المتدنية فى باندورا، تلك الصورة التى يتولها كالديرون على أنها العناية الإلهية للزمن. لذلك يخطط لأن يسرق التمثال مثلما سرق برومثيروس نار أبولو على مستوى أعلى، يسرقه ويخبئه فى كهف بعيد حيث يمكن أن يعبد فى السر. لكن التمثال الذى دبت فيه الحياة الآن يردده بجفوة. يعتبر الأفراد البدائيون ديب الحياة فى باندورا معجزة، لذلك يشرعون فى عبادة منيرفا وسط رقصات احتفالية وأغان جماعية. وأرابت بالاس الغاضبة أن تنتقم لنفسها فأنزلت دسكورد إلهة الشقاق حاملة قنينة مميتة وهى متخفية فى زى امرأة قروية. يقدم كل الحضور هدايا لباندورا من الزهور واللاكى. وتقول دسكورد إن القنينة هى المهر الذى يقدمه الآلهة لباندورا. وعندما تفتح باندورا القنينة، يتصاعد منها بخار يرعب الناس ويربكهم. وبذا يبدأ حكم الشر، وهو يعتبر العقوبة لسرقة النار: "لماذا

تستغربون الدخان ما دمتم سرقتم النار؟ ألا تعرفون أن ليست هناك نار بلا دخان؟" هكذا تقول دسكورد للحشد، وبذلك حصد البشر ثمرة النار المسروقة. فيقتل الأخ أخاه، ويتصارع إبيمثيوس مع برومثيوس ويتقسم الكوراس إلى فريقين وتبدأ استعدادات على نطاق واسع، ويتقدم نصف المجتمع ليبيد النصف الآخر، حتى برومثيوس نفسه يمتلئ رعباً عندما يرى صنع يديه "باندورا التي سببت كل هذا الشقاء في العالم". وتنوى باندورا أن تلقى بنفسها في "البحر من على هذه الربوة العالية" إذا انفصلت عن خالقها (قارن انتحار أيو عند إسخيلوس). ينتهي اليوم الثاني بزلزال يهز الأرض، مما يذكرنا بنهاية برومثيوس في الأغلال لإسخيلوس. يناظر ذلك مشهد تقييد برومثيوس بالأغلال، بالرغم من أن هذه النهاية تعتمد على عقاب إبيمثيوس، لا برومثيوس.

أبولو الذي سرقت منه النار هو بطل اليوم الثالث، وتجادله كلا من بالاس ومنيرفا بالتناوب في هذه القضية. وعندما تدين بالاس سرقة النار، يستشيط أبولو غضباً ويتوعد بتدمير برومثيوس والبشر الذين خلقهم. لكن عندما ترد منيرفا قائلة "ما الذي حدث؟ أليس كل النور ملكك كما كان من قبل؟" (قارن برومثيوس للوسيان)، يهدأ أبولو ويعد بالصفح عن المخطئين. ونشعر أن أبولو نفسه ضحية كذلك لنفس الازدواجية السائدة في كل مكان. فعلى الأرض، يصل الصراع بين النقيضين إلى أعلى قمته. يطلب برومثيوس من الشعب أن يقدم القرابين لمنيرفا، بينما يطلب إبيمثيوس منه أن يقدم القرابين لبالاس. ولا يتدخل أبولو المذبذب لحل هذه القضية. وتقول دسكورد إن جوبيتر، بعدما رأى أبولو متذبذباً بين أختيه، قرر أن يترك برومثيوس لحكم البشر، ذلك الحكم الذي يقيد اللص (برومثيوس) بالأغلال طوال حياته الأرضية، ويقتل القاتلة (باندورا) التي تسببت في إزهاق كل هذه الأرواح. يقبل برومثيوس قدره في جلد ورباطة جأش، ضميره يؤنبه على الدوام. وهنا تقترح منيرفا: "يا إله الرعد والعواصف، كيف تحتمل تصحيح خطأ بخطأ أكبر منه؟ أليست جريمة دسكورد التي سرقت صوتك أفظع من جريمة برومثيوس الذي سرق شعاعاً زهيداً من أشعة الشمس؟ ... سأصعد وأعرض هذا التضرع العادل أمام العرش الأعلى". وأثناء طيران منيرفا للسماء، يقاد برومثيوس وباندورا إلى مكان التكفير، وبينما يرفع إبيمثيوس إشارة بدء تنفيذ الحكم، يظهر أبولو حاملاً العفو الذي منحه جوبيتر للمذنبين (برومثيوس وباندورا). وهكذا تفك أغلال برومثيوس ويتم تحرير باندورا، ويبدأ أبولو في تبديد الضباب الذي نشرته دسكورد في كل مكان، مما يرمز لمجيء عصر السعادة. وينتهي اليوم الثالث بترنيمة سعادة وشكر.

قضية كالديرون صعبة للغاية. فمن ناحية، هناك بعض الإشارات المشوهة تماما، فمثلا يقول عن برومتيوس وإبيمتيوس أنهما توأمان ليابتوس وأسيا، الأمر الذى يوحى بأنه لم يطلع على إسخيلوس مباشرة، وإنما من خلال وسيط. فعند إسخيلوس، تعتبر هسيون زوجة برومتيوس (قارن أسيا عند هيرودوت)، وفى الفترة الكلاسيكية بوجه عام كانت أم المارد إما كليمينيا (عند هيسود) أو جايا ثيميس (عند إسخيلوس). فقط فى الفترة ما بعد الكلاسيكية، خاصة تحت تأثير الافلاطونية المحدثه وفى أعمال كتاب الأساطير فى العصور الوسطى وعصر النهضة، تظهر أسيا على أنها أم برومتيوس، وإيزيس على إنها بنته (بلوتارك)، كما يسرى ذلك على باندورا على المستوى الرمزي (أفلوطين). ففي مصر، كانت عذراء العالم، إيزيس، أخت القوة الخلاقة، أوزيريس، ومن الناحية الأخرى، هناك مؤشرات تدل على أن كالديرون كان على دراية بفلسفة إسخيلوس وأسلوبه المسرحي، حتى إن لم يقرأ أعماله وليس بعيد أن يكون قرأ شذرات من جزأى الثلاثية البروميثية المفقودين، شذرات تلقى الضوء على مجرى الأحداث فى هذين الجزئين أى برومتيوس جالب النار، وبرومتيوس طليقا.

يبدو أن كالديرون استقى فكرته التى تفيد إن برومتيوس مثل الكيميائى الساحر الزاهد الذى زار كالدانيا وأشور (يطلق عليها كالديرون سوريا) ليدرس علم السحر، ويبدو أنه استقى هذه الفكرة من آلهة المدينة للقديس أوغسطين ومن حكمة القدماء. كما أن التقابل بين النمط البروميثى والنمط الإبيميثى مستمد من يكون. بالمثل يدين كالديرون لفالجنتيوس بفكرته القائلة إن برومتيوس خلق باندورا وسرق النار من الشمس بمساعدة منيرفا.

إن فك أغلال برومتيوس عند كالديرون يستدعى التوقف والتأمل؛ فالحدث فى اليوم الثالث يتبع نمط الحدث فى الجزء الثالث من ثلاثية أورستس لإسخيلوس، وفى اليومين، التى تتناول قصة برومتيوس طليقا، تتادى الفوريات، أى إلهات الغضب، بالعدالة وتطالبن بتعذيب المخطئ الذى أذنب فى حق كلتمسترا. من جهة أخرى، يطالب أبولو بالعفو، وهو الذى جعل أورستس يقتل أمه الشريرة. وتتذبذب أثينا بين حجة إلهات الغضب وحجة أبولو، بين ضرورة العدالة وضرورة العفو، فتحول قضية القاتل إلى قضية أريوباج الاثنى عشر فى محكمة أثينا، الذين يمثلون العدالة الأرضية؛ ويتذبذب هؤلاء القضاة أيضا فيلجئون إلى التصويت، ويصوت نصفهم لصالح المخطئ

ونصيفهم الآخر لصالح العدالة، وهنا تتدخل أثينا التي تمثل اللطف الإلهي لتحل هذا المأزق وتضيف صوتها لصالح المخطئ، وبالتالي يطلق سيزاح أورستس. بالمثل، تلعب بالاس وديسكورد عند كالديرون دور إلهات الغضب اللاتي تطالبن بالقصاص باسم الإله المجروح أبولو. لكن منيرفا تدافع عن المخطئ لأنها هي التي أوصلته إلى القصر السماوي. وعندما نصل إلى مأزق ثلاثية أورستس، ذلك المأزق الذي يتجلى في عجز أبولو عن حسم القضية، لا تحال قضية برومتيوس إلى العدالة الأرضية، بل إلى لطف الإله. ومن الملاحظ هنا أن تطور الحدث عند كالديرون مطابق لتطور الحدث في ثلاثية أورستس، ولا يمكن أن يرجع ذلك إلى الصدفة المحضة. فيبدو أن كالديرون وجد الحل أو خيوطه الأساسية على الأقل في التراث الشعبي الهائل الذي ورثه عصر النهضة من العصور الوسطى، التي ورثته بدورها من العصور الكلاسيكية القديمة، وخضع هذا التراث للحذف والإضافة والتحوير وربما التشويه، لكن ظل جوهره سليم معافى يمكن التعرف عليه بسهولة. أليس تدخل بورشيا رمزا لنزول اللطف الإلهي لتخليص أنطونيوس من العدالة الأرضية القاسية لمحكمة فينيسيا الأريوباج؟ ألا يعتبر كوراس الاثنى عشر ماردا الذي ذكره شيشرون، ذلك الكوراس التائب والمغفور له، ألا يعتبر أريوباج مثاليا نتيجة لروابط القرى، مما يدل على أن إسخيلوس استخدم نفس الأدوات ونفس الأسلوب ليبرز الفشل الكامل للحكم البشرى عند التعامل مع قضية الجريمة والعقاب، والحاجة الدائمة للطف الإلهي.

تعتبر معالجة كالديرون لموضوع برومتيوس جالب النار أقرب معالجة لروح الأسطورة حتى الآن، كما أن معالجته لموضوع برومتيوس طليقا أسلم معالجة منذ أيام إسخيلوس، وقد لقيت معالجته الأولى قبولا كبيرا من العديد من الكتاب الكبار، إلا أن حله لقضية برومتيوس لم يلقى إلا اللامبالاة عموما. فكأ أغلال برومتيوس بوجه عام جذب الشعراء أقل من سرقة النار، ويرجع ذلك جزئيا إلى أنه موضوع صعب التداول، ويرجع أيضا إلى أن كتاب الأساطير في عصر النهضة لم يذكروا شيئا عن فك هذه الأغلال أكثر من أن هرقل هو الذي فكها. علاوة على أن هذا الموضوع مثبت للإلهام لأنه يعنى اتخاذ موقف في الأزمة الكبرى بين السماء والأرض، فلا يمكن أن تحل هذه الأزمة إلا على حساب أحد الطرفين، إما على حساب جوبيتر أو على حساب برومتيوس. وأصبحت هذه القضية قضية سياسية في الأساس عندما اتسعت الفجوة بين السلطة السائدة والفرد القلق المتمرد، وأصبح الانحياز لجوبيتر خيانة لحقوق الإنسان وانتهاكا لها، الأمر الذي جعل كل المعالجات اللاحقة لموضوع فك أغلال

برومثيوس تطيح بجوبيتر، الأمر الذي يعد انتصارا جمهوريا مزهلا، لكنه لا يعد 'صلحا' بأي حال من الأحوال. لكن كالديرون لم يهتم بسياسة الكون، فالقضية عنده قضية دينية في الأساس مثلما كانت عند إسخيلوس، فلا يرى كالديرون إلا سياسة واحدة في الكون، ولا يرى إلا علاقة واحدة بين الإنسان والإله. فقد قالت منيرفا كل ما يمكن أن يقال دفاعا عن برومثيوس، وصار الأمر متروكا لجوبيتر ليصفح عن برومثيوس أو لا يصفح. لكن عندما استغل برومثيوس حق التضرع، لم يكن بإمكان جوبيتر إلا أن يعفو عنه. كانت الإطاحة بعرش جوبيتر، التي ميزت النزعة البروميثية في القرن التاسع عشر، جزءا لا يتجزأ من التمرد العام على المعتقدات والأعراف في تلك الفترة، وارتبطت ارتباطا وثيقا بالظروف الاجتماعية والثقافية التي ولدت ثورات ١٧٨٩، ١٨٣٠، ١٨٤٨ في فرنسا. وكما سيرد فيما بعد، كان تسفيه فولتير لجوبيتر المثال الذي احتذى به المتمردون الشباب من مدرسة العاصفة والقصف في ألمانيا وفرنسا وإنجلترا. وكان ذلك تشويها كليا غريبا تماما على روح الأسطورة وعلى رؤية إسخيلوس ذاته، وكان كالديرون يفهم هذه الرؤية وتلك الروح جيدا، بعد عام ١٦٦٩، مر أكثر من قرنين من الزمان حتى مجئ شاعر عام ١٩٣٥ ليحرر برومثيوس دون اللجوء إلى الإطاحة بجوبيتر، ألا وهو الشاعر جوزيفان بلادان مؤلف ملحمة برومثيوس، وكان شاعرا متوسط الموهبة، شبه مجنون، لكنه تمتع بقدرات صوفية خارقة.

رؤية كالديرون في برومثيوس طليقا في اليوم الثالث لم يسبقه إليها أحد، إذا اعتبرناها مثالا على قربه من روح إسخيلوس الدينية وحرفته المسرحية. وهذه الرؤية تجعلنا نعيد النظر في مادة اليوم الأول، وبالتالي نعتبره قريبا من الخطوط العريضة لمسرحية برومثيوس جالب النار لإسخيلوس فريما كان خلق برومثيوس لباندورا تحريفا لرواية قديمة أو دمجا لروايتين متشابهتين، وربما لم يكن كذلك. لكن نزع أيضا أن حادثة سرقة النار لبعث الحياة في باندورا، تلك الحادثة التي حفظها لنا فلجنتيوس وأتباعه، ما هي إلا صورة من رواية أصلية تلخص النقاط الأساسية من الجزء الأول المفقود من ثلاثية برومثيوس لإسخيلوس. في برومثيوس في الأغلال لإسخيلوس، نجد جوقة عرائس البحر تندب قائلة: 'أي برومثيوس، هو ذا الدرس الذي تعلمته من رؤية القدر الذي حتم هلاكك. تسالت نغمات اللحن المختلفة إلى عقلي، نغمات زواجك وحمام زفافك، فدفعتها لأبارك زواجك. كم توددت إلى أختي هسيون بالهدايا وفزت بها زوجة لك.' من الملاحظ أن هدية الهدايا التي تودد بها برومثيوس لهسيون وصارت زوجته ما هي إلا النار المسروقة. أليس من الممكن أيضا أن برومثيوس تودد كذلك إلى معشوقته

اسيا، التي تعتبر وجهها من آتينا، تجد القوة الخلاقة الأنتوية، بأن نحت لها تمثالا على صورتها ليأبد جمالها، ومنحها الحياة لكي يخلد هذا الجمال على الأرض؟ إذا كان الأمر كذلك، فإن كالديرون عندما مسرح بعث الحياة في باندورا دل الكتاب اللاحقين المهتمين بموضوع برومثيروس جالب النار على الطريق الصحيح.

الباب الثاني

جوبيتر إلهًا جبارًا

برومتيوس فرعا

جوبيتر إلهها جبارا: برومتيوس فرعا

مع انتهاء عصر النهضة والإصلاح الدينى، وبداية الحضارة الأوغسطية، حدث تراجع بين فى النزعة البرومثية، كجزء من الفروق فى الاهتمام بالمشكلة الإنسانية بوجه عام، ومن مولد كل ما هو اجتماعى بالمعنى الضيق للكلمة. ولم يكثرث مفكرو ذلك العصر بالمبدأ الدينامى لأن حضارتهم كانت تقوم على العلاقات الثابتة. والحق أنهم كانوا يسترييون فى كل ما يمثل تهديدا للاستقرار الاجتماعى. وهل هناك ما هو أشد تهديدا من عبادة ملبومينا، ربة التراجيديا؟! فالتراجيديا لا تكتفى بالحفاظ على مشكلة الخير والشر، بل تتلمس أيضا المصالحة النهائية بينهما تحت مفهوم متناقض ذاتيا يتمثل فى "البطل الآثم". فمن وجهة نظر الأوغسطيين، لا بطولة فى الإثم، بل نذالة ليس إلا. والتعاطف مع سقوط البطل الآثم ليس تجديفا أخلاقيا معلنا فحسب، بل يزيد عليه تمردا سياسيا مضمرا. ثم كان التحول إلى شكل فنى جديد انحاز له المبدعون والمعجبون حيث تربعت ثاليا ربة الكوميديا على العرش.

وتمثل التعبير الملموس عن هذه الحالة الفكرية فى عصر عودة الملكية والقرن الثامن عشر فى غلبة الكوميديا ومشتقاتها من الهجاء والمحاكاة التهكمية والهزليات أو البرلسك، والتقليد الساخر، والسخرية من البطولة فى أسلوب ملحمى زائف، ولا يعنى ذلك أن الأوغسطيين كانوا أقل احتفالا بأبطال التراث الكلاسيكى من أهل عصر النهضة أو حتى من أصحاب الحركة الرومانسية، كل ما فى الأمر أن اختلفت معالجتهم لهؤلاء الأبطال، إذ وجدوا فيهم مادة خصبة لطرائقهم التعبيرية، فولد الملحمى والبطولى شبه الملحمة الساخرة من البطولة، وسدت الفجوة بين المضحك والسامى، ولم تكن لديهم مقدسات فى هذا الصدد، فشملت المحاكاة التهكمية هوميروس وفرجيل وأوفيد، ولم يفلت منها لا إسخيلوس ولا سوفوكليس ولا يوربيدس. وفى ١٦٨١ نشر كاتب مجهول المؤلف هوميروس على الموضة... ممسخرًا على الطريقة الإنجليزية: أو، قصيدة تهكمية على الكتاب التاسع للإلياذة. ونشر جون أولدهام آلام يبيليس من مسخ الكائنات لأوفيد، محاكاة هزلية إنجليزية (١٦٨٢). كما نشرت محاورات لوسيان مقلدة بأسلوب البرلسك (١٦٨٤)، وكاتبها الإنجليزي مجهول. وفى عام ١٦٨٩ رفع جيمس فيرويل الكتاب السادس من الإنيافة إلى مستوى "العصر الحاضر". وظهر عمل مجهول المؤلف يحمل عنوان أكتيون، النص الأصلي لهورن فير، محاكاة فكاهية لحكاية أورفيوس (١٦٩٢)، وفعل جون كراون نفس الشئ بديرو وإينياس (١٦٩٢). وفى العام

نفسه صدرت محاكاة فكاهية جديدة لحكاية أورفيوس بقلم جون دنيس. ولم تكن نزعة المحاكاة التهكمية قاصرة على المؤلفين صغار الموهبة، فقلد جوناثان سويفت حكاية أوفيد "بوكيس وفيلمون" تقليدا ساخرا (١٧٠٩). وفعل جون جاي نفس الشيء بحكاية "كيفيسا" (١٧٩٠)، واستمرت هذه النزعة طوال القرن الثامن عشر، فتطالعنا أعمال من البرلسك مثل فينوس ومارس متليسين بالزنا (١٧٦٣) لرونالد رجلن، وأخرى مجهولة المؤلف مثل أبطال الوثنية، أو مارس يجعل من فولكان ديوتا (١٧٦٩)^(٤). ومن المؤكد أن هذه النزعة جاءت من فرنسا، كما يقول إلبرت وست في كتابه تأثير فرنسا على شعر البرلسك الإنجليزي ١٦٠٠ - ١٧٠٠ (١٩٣١). ورغم اختلافاتها التدريجي مع تقدم الزحف الرومانسي، إلا أنها ظلت في حالة كمون إلى أن اندلعت مرة أخرى في العصر الفكتوري مستعيدة قوتها وسابق حيويتها.

كان موضوع برومثيوس من موضوعات التراث الكلاسيكي التي تناولها الأوغسطين بمحاكاتهم الساخرة. ففي عام ١٦٨٢ استخدم نكولاس برادى حرب العمالقة أداة للهجاء الاجتماعي (ن. ١٦٩٧)، ونشر ب. م. (من المحتمل أن يكون برنارد ماندفيل) تيفون، أو حروب الآلهة والعمالقة: قصيدة تهكمية تحاكي السيد الكوميدي سكارون (١٧٠٤). ولنفس القائمة ينتمي عمل توماس بارنل هسيود: أو نهوض المرأة (١٧٢١)، ومؤلف سويفت برومثيوس، عن وود لصاحب براءة اختراع التعريفة الأيرلندية (١٧٢٤). إلا أن التوجه الكوميدي انحسر تدريجيا بنهاية القرن، وكانت أول تباشير العودة إلى ربة الشعر التراجيدي شيوع أسلوب جديد في التعبير الشعري كان يسمى "المونودراما"، فقدم من خلاله فرانك سايرز باندورا: مونودراما (١٧٩٢)، وإن استمرت تقاليد القرن الثامن عشر الأدبية في زمن الحركة الرومانسية، كما يتضح من المحاكاة الهزلية لحكاية باندورا وبرومثيوس والآلهة لجورج كولمان، ونشرت بعنوان النار، أو مذكي الشمس (إدنبره، ١٨١٦)، كما يعد برومثيوس البريطاني لجوزيف لويد بررتون (١٨٤٠) مثالا للآثار المتبقية من التقليد الأدبي للقرن الثامن عشر في استخدام الأساطير القديمة في أغراض الهجاء السياسي. وأغلب الظن أن عنوانها مستوحى من أوفيد البريطاني لديفيد كروفورد (١٧٠٣)، إلا أنها لا تدين لذلك الكتاب بشيء إذ اقتصر على "رسائل الغرام".

[٤] للحصول على قوائم أشمل لأعمال البراسك والمحاكاة التهكمية في العصر الأوغسطيني، انظر ملحق دوجلاس بوش بكتابه التراث الأسطوري والتقاليد الرومانسية في الشعر الإنجليزي، مطبعة جامعة هارفارد، ١٩٣٧.

تستحق قصيدة بارنل هسيود، أو نهوض المرأة الاهتمام، إذ تحكى بأسلوب رشيق
حكاية خلق باندورا، وقد بنيت جزئيا على شعر هسيود فى أنساب الآلهة و الأعمال
والأيام، إلا أنها تتضمن العديد من الموتيقات التى لا تمت لهسيود بصلة، ومن الأمثلة
اللافتة للانتباه دور برومتيوس فى خلق البشر:

فى قديم الزمان، ولا يهم متى أو أين
كان ذلك قبل ازدهام الخليقة الدنيا بالبشر
واحد كان يدعى برومتيوس، عاش بين الحجر
ولكنه - وبذلك تشهد أغنيتى - كان من نسل سماوي
قام هذا بنحت قوام رجولى من الطينة المعشبة
سارقا من زوس الشعلة الواهبة
دبّة الروح، ثم نما نبأ الحيلة الماكرة
فتحت ملك النجوم للص الذرى اللاهبة:
يا خبيرا بكل الفنون، ويا ذا الطموح المجنح
من جرؤت على أن تسقى الطين نار الخلود
تمتع بمجد مضى، تلك كانت هبة
وأما التى ستليها لمخلوقك المنكود
فهى منى: انتقام يليق بحكمتنا الغاضبة
خدعة عذبة للقلوب، وداء جميل شديد
تحت وطائه يلعنون، ولكنهم يشتهون المزيد!

ثم يبدأ فولكان على الفور فى تنفيذ أوامر سيده: "أن يعالج الملائكة فيلطفه بيد
أثيرية"، أى ببساطة يخلق المرأة الأولى. وحين تنهض باندورا كما صورها بارنل لا نرى
فيها صورة الشر الحيوى، بل غادة مغناجا من القرن الثامن عشر، امرأة تصرع
الرجال، على دراية بأداب الأوساط الراقية.

حين فرغ فولكان من مهمته، أتت ربة الفتنة الباسمة
واحتوت بين ذراعيها الجسد المنتفخ للمرة الأولى
فاكتسى ذاك من حضنها بشرة ناعمة
وبياضاً من الفل والورد مجبولا
ثم بثته في قبلة من فنون الحيل
ذلك العبث الحلو - آه - بقلب جريح
والتهيق للحب ثم العنول الصريح
لثغة الدلّ مصنوعة، ونظرة الحب أيضا
والتورد من خجل كاذب يطرح الغرّ أرضا
غمزة السر، والخطو يسبح مثل الخيال
ركعة اللطف، تحديقة تتناسب والجفوف بعد الوصال
وتقطيعة لازبراء المتيم، أما لفن الخضوع
فاطراقة العين، ثم فتور الضنى المصنوع
حيث تعترف الرغبة المدعاة بحذق أريب
أنها تشتتني الاحتراق بنفس الإلهيب
بسمات طرويا تواسي، وغيثا يثير الجوى
وكل طبيعة كل فنون الهوى

هذه الباندورا التي تلثغ متكلفة الرقة تذكرنا بقصيدة ليساج صندوق باندورا ،
وسنناقشها على حدة فيما بعد نظرا لأهميتها في سياق تقاليد القرن الثامن عشر
الأدبية. ولنذكر كذلك الدور الذي لعبه "عطارد" ليساج في إفساد الحب البريء بالمال،
حيث نقرا في عمل بارنل:

هرمس الشاب، ذلك الإله المكبر ذو الحيلة الواسعة
لف حول جبينها أفعى الغواية
فامتلا عقلها بالمكائد وحيل الأتشي البارعة

ويعصرم عهود الهوى حين يدعو للكسب داع
واقترضاء الذين حظوا بالوصال الثمن
وقنون الخديعة والكيد فى سبيل الثراء
وازدراء عاطفة القلب إن كان صاحبها معدما
فلا تغنم من دعة الزواج المستقر
إلا سوء خلق الزوجة اللجوج

ويقبل الإنسان باندورا وصندوقها كما فى الحكاية، فيتبع ذلك خروجه من الجنة.
ويقابل بارنل بين حال الإنسان قبل السقوط وبعده، وفيما يلى وصفه للعصر الذهبى:

فى البدء صيغ الكائن البشرى ذكرا وحده
كان سيد نفسه، والأرض كلها ملكه
كل حورية فى الخمائيل عشقا له هجرت دغلها
ومن البحر خرجت حورية الماء تخطب وده
ومهما يثر أو يدمدم عشاقهن القدامى
من ساتير، طرايطون، يزبدن هن هياما
فحملن له وولدن بسر الكهوف نسل البطولة
لم يزلزله هم، ولم يفترسه مرض
لم يمسه انحناء شيخوخة ولم يوهن عنفوانه
لم يعرف الحرب، ولم يصك سمعه تأنيب الأنثى وصخبها
ويقول لنا الشعراء ذلك كان العصر الذهبى

وعندما جاءت المرأة وضعت لكل ذلك نهاية:

من معانى الحماقة جد جديد ومن عاديات الهموم
فشرأ وضيقا نعانى ورضا الجميلات ككحا نروم

حلّ أو ضاع وانحل مثل العهد إذا غدت أنتاها
التصاميم فى دناعتها لادعاء الهوى وتزييفه باقتدار
والتزاوج فى حطة لا يعرفها نزلاء الأوايمب الكبار
خارج البيت كدح وفى البيت ضجة
أه يشقى الرجال ضعفا من أجل بيت سعيد
لعنة الغيرة، وخراب الأموال، الصراع
الطلاق، الفضيحة والعار بين الرعا ع
سيف الغريم، خوف الجميلة من أن تجود
واحتقار الهيام، ويأس الهوى والكنود
كل هذا، وألف بلا اسم لها بعد، مما نجد
وحذار، خلف هذا وذاك ألف بلا اسم لها، فارتعد

ومع أن بارنل يستخدم حكاية باندورا لاستعراض عيوب المجتمع، إلا أنه ينهيها
بحادثة فكهة. فكان لابد أن تنتقم الصبايا من هسيود لتشهيره بهن. كانت إيفانت
الجميلة مع عشيقها الوسيم ترويلوس فى تعريشة مخضوضرة هى لهما دار النعيم،
فمر بهما هسيود صدفة وقد قادتة خطاه المنومة إلى الغابة وهو مستغرق فى تأملاته
الشعرية، فقتله العاشقان وقد ظناه العزول الذى يتلصص عليهما، وألقيا بجثته فى
البحر: "والتقم البحر جثمانه ودرافيله حملته/ (كان ذلك أقصى ما تكرمت به الآلهة)/
إلى البر ثم رمتة". تنوح ربة الشعر وتندب أمام جثمان الحكيم، ولكن كيوييد الخبيث
يضحك فى تشف، ويكتب مغزى الحكاية فوق الرمال:

هنا حيث يرقد هسيود يا شعراء المستقبل
حانروا أن تغضب مواعظكم الصبايا
لا حبيبا ولا عاشقا سائل دمه الأحمر
ذا قضائي، قتلته من غير سهم وذاق أذايا
ذاك شر يحق عليه ولا ظلم فى غدره
مات هسيود صريع نعيم لم يدره

وننتقل من بارنل وقصيده الفاتن من شعر المجتمع إلى سويقت، الذي استخدم رمز برومثيوس لغرض الهجاء السياسي، وذلك بمناسبة صك عملة نصف ينس من النحاس لأول مرة في دبلن. والهجاء موجّه أساساً ضد صاحب براءة هذا الاختراع وليام وود، فكان ذو شخصية مريبة، ويبدو أنه قضى عقوبة في السجن لعدم سداذه ديونا ما، ويهاجم سويقت كذلك سير روبرت والبول رئيس وزراء إنجلترا، أو سير روبرت براس (وتعني الصفيق) كما أطلق عليه، الذي صرح بصك هذه العملة، وبوقّة كندال التي تورطت في هذه القضية وقاسمت وود المكسب. وبالمرارة المعهودة فيه، يوسع سويقت مدى أهجيته ليشمل الميل الفطري للفساد في طبيعة الإنسان. هنا تصبح اللغة أكثر شراسة، والسخرية أكثر لنوعاً، والتصوير الفني أكثر عمقا مما نجد في محاكاة بارنل التفكيكية الظريفة ذات النبرة التعليمية:

ثمة سلسلة تتدلى من جوبيتر
وفي عرشه أوثقت في رباط متين
من متانتها قيل والقول للعارفين
يتعلق في طرفها الأتني ما يخص البشر
وروى الشعراء القدامى بأن كانت السلسلة
في صبا جوبيتر ذهباً كلها
فسطا برومثيوس عليها ونوبها بسائله
ثم حولها عملة، وأتى بدلا منها
بسلسلة من نحاس وفينوس لم تعترض
بعد أن ألقمها رشوة. وفي ظل تلك النحاس
رأى جوبيتر أنه لم يعد في التعبد أي حماس
لم يقيم معبد لتقديسه فوق أية أرض
لم يفتح للقرايين طيب شواء على مذبح العابدين
باختصار، تملك الفوضى وأغارت على العالمين
وكأنها تبتلع الأرض في جوفها،

واعترى جوبيتر فى علاه العجب
ناظرا حوله لم يعد يتعجب بعد ظهور السبب
واستبان جليا سر مروق الخليفة من كفه الحاكمة
وأن الرعية لا شيء يربطها غير سلسلة من ذهب
فشيع عطارده لأخيه إله الثراء
ليرسل له سلسلة أخرى من ذهب
وأما برومثيوس فألقاه فوق صخرة
مسلسلة بتلك التى صاغها من نحاس وضيع
على جبل القوقاز مرتعدا من صقيع
والنسور تنوش مناسرها كبده النامية.
(برومثيوس، ٢)

كان برومثيوس هذا الذى حول "فنه الكيميائي" ذهب جوبيتر نحاسا هو ديل وود،
وفينوس التى "ألقمها رشوة فلم تعترض" هى دوقة كندال التى يدعوها سويقت فى
قصيدة أخرى "الساحرة"، لأنها ساعدت وود فى تحويل المعادن هذا ("مجاز عن نقص
الفضة لدينا"، (١٧٢٥).

يا آلهة شارع الصحافة امنحيني القوة
كى أبين فى حذر مقصدي من هذه الغنوة
أفصحى، من هو، من غير شك،
ذلك اللص العتيق برومثيوس؟ وود.
أما جوبيتر فمن السهل أن نحدسه
هو مولاي أسأل الإله أن يحرسه
ذلك الحداد اللصوص بلغت جسارته
أن سعى لاستلاب السلسلة الذهبية
التى تصل الملك المفتدى بالرعية

وأبدالها بسلك نحاس صفيق
اعلموا أيها الناس: إن لم يكن يشاء الملك
غير هذا النحاس وإن كان سلسلة صلبة
ربما سوف يفتر فينا الولاء مفتقرا ذهبه
ولكنى أرتجى جويتر أن يهم لإصلاح ما قد فسد
وهذا النحاس الصفيق يمسحه حبلا من مسد
وقيدا لجيد برومثيوس يعلقه
عاليا في الهواء وإن ما نمت كبده
ولا نسر في الجو حلق
فغريانتا ناهشات على ويله تتحلق.
(برومثيوس، ٣)

أثارت حادثة وود في إنجلترا وأيرلندا ما جعل سويقت وحده يكتب خمسة عشر
هجاء وإييجراما لاذعة في الموضوع. وفي قصيدة أخرى "عن وود تاجر الحديد"
(١٧٢٥)، يشبه سويقت وود بشخصية أخرى من عمالقة الأساطير الإغريقية:
سالمونيوس المتمرد الآثم في الأوديسا والإنيادا. ولكن قيمة "برومثيوس" سويقت تعلو
على قصائده الأخرى عن وود وذلك لرمزيتها المزبوجة، ونقدها اللاذع للدوافع والروابط
الإنسانية. ويظهر سويقت نفس السخرية الحريفة وهو يصف حالة الهياج الشاملة التي
سببتها مغامرة برومثيوس الأيرلندي:

ومن أجل لعن وبحض أمقت عملة
النقى الناس من كل حزب ودين وملة
من حزب المحافظين ومن الأحرار والمتقليين وأيضا أسرة هانوذ
الصاحبيون والملتزمون والمشيخيون
واتحد الاسكتلنديون والأيرلنديون والإنجليز والفرنسيون
بنفس الضراوة والحد والاهتمام

ياله من حدث! النضار يؤجج فينا الحماس
للشجار والدم، نبيا يؤلف بين القلوب النحاس.
(برومثيوس، ١)

كل هذه النماذج المعزولة عن سياقها تبرهن على تطويع قصة برومثيوس، خلال القرن الثامن عشر، لأغراض الهجاء، سياسيا كان أم اجتماعيا، والمحاكاة التهكمية التي تنتهى عادة بالوعظ الأخلاقي. وهناك أمثلة كذلك على استخدام هذا الرمز للإلهجاء الشخصي، كما نجد في قصيدة لبرايد يقول فيها "برومثيوس، وهو يشكل السيد داي، نحت من الطين شيئا شبيها بالرجال". وفي جميع هذه الحالات، يبدو برومثيوس شخصا غير مقبول، بل ندلا لا يمكن التعاطف معه. وحتى في زمن متأخر كعام ١٧٨٩، لم ير إرازموس داروين في نسر برومثيوس إلا العقاب الإلهي للإفراط في تعاطي المسكرات، وهو في نظره انحطاط لتراث قديم كان يربط بين سقوط العمالقة والقدح الصوفي للروحانيين أو الغنوصيين. ففي "غراميات النباتات" تقول الكرمة:

"اشربوا يا شباب بنهم" قالت الكرمة المغوية
وفي عينيها تلمع الدمعة السكرى ومن سكرها باكية
وتجلل هامتها بالكروم الحمر والورق الأخضر المستميل
ويسند خطواتها المترنحة الشمروخ الطويل
والعاهرة اللعوب تصطاد ببسماتها العذاب
خمسة عشاق بسطاء قادمهم حظهم التعس إلى شباكها
"اشربوا بنهم" تهزج، وهي تشرع في الهواء
الكأس المترعة "وانسوا همومكم"
بينما تعبس "كيميا" الشريرة في وجه الحفل الرهيب
وتمزج السم في الأقداح المملأ بخرم الآلهة
ويطل النقرس المفزع ضاحكا خلال المشهد المغبش
ويلهث الاستسقاء المتورم متواريا في الخلفية

وملتقا بثوبه يخفى البرص الأبيض بقع
ويتلوى الهياج المحتدم الصامت عاضا سلاسله
هكذا تحدى برومثيوس غضب إله الرعود
حين سرق من عرشه المتأجج النار الأثرية
وحملها فى مشكاة صدره من ممالك النهار
ليمنح ذلك الكنز الساطع لإنسانه المجبول من الطين
فارتقى على قمة جبل القوقاز الباردة مكبلا بسلاسل فولكان
يرفرف حوله التنسر النحيل فاقد الصبر
بينما يشد هو ويجذب عبثا أعضاءه المتلوية
ليكسر السلاسل الصلبة أو يفلت منها
والطائر النهم، منتشيا بعذابه
يمزق كبده المتضخم بمناسر لا تعرف الرحمة
(غراميات النباتات، نشيد ٢، ٣٥٧-٣٨٠)

والحاشية التى كتبها إرازموس داروين للبيت ٣٧١ لها نفس الأهمية. ففيها يصل بمفهوم السكر إلى ما يضاهى الخطيئة الأولى التى أدت لسقوط الإنسان^(٥). عاش تفسير إرازموس دارون لحكاية برومثيوس حتى فى التراث الرومانسي، فنجد ما يوازيه تماما فيما كتبه شلى من حواشى مبكرة لقصيدته الملكة ماب حين وصم واهب النار

[٥] "إن الحكاية القديمة عن برومثيوس، الذى أخفى النار التى سرقها، فعوقب بعد ذلك بنسر يلوك كبده للأبد، تمنحنا رمزا بليغا عن تأثير تعاطى المشروبات الروحية، لدرجة أننا نميل للاعتقاد بأن فن تقطير الخمر، بالإضافة إلى غيره من العمليات الكيميائية (كصهر الذهب)، كانت معروفة فى أزمنة سحيقة ثم فقدت. فابتلاع جرعة من الخمر لا يمكن تمثيله فى لغة تصويرية بأفضل من صب النار فى الصدور. ومن المؤكد أن التأثير العام لتعاطى المشروبات المتخمرة أو الكحولية يتمثل فى التهاب الكبد أو تسرطنه أو فشله، وما ينتج عن ذلك من أمراض خطيرة متنوعة، كطفح البرص فى الوجه، والنقرس، والاستسقاء، والصداع، والجنون. ومن الجدير بالملاحظة أن كل الأمراض التى يسببها تعاطى هذه المشروبات قابلة لأن تصبح وراثية، تنتقل وراثيا حتى الجيل الثالث، وتتصاعد تدريجيا مع استمرار المسبب حتى تنقرص العائلة برمتها."

بأنه وغد، لأنه كان أول من علم الجنس البشرى استخدام النار لطهى اللحوم. وهذا ما أدى إلى سقوط الإنسانية من النباتية الهائلة للعصر الذهبي^(٦).

ولكن عندما نضجت الحركة الرومانسية، شبت فى النهاية بالطبع عن العقلانية الباردة وغير الملهمة للقرن الثامن عشر، وفى رمز برومتيوس أعادت اكتشاف المغزى الأسمى له كخالق العالم.

هكذا تقلص الاحتفاء ببرومتيوس فى القرن الثامن عشر. وفى أفضل الأحوال، حورت حكايته لتكون نقدا اجتماعيا لاذعا، رمزا يشرح العيوب الأخلاقية للمجتمع الراقي، التى خرجت كما قيل من صندوق باندورا. ويمثل برلسك ليساج صندوق باندورا، الذى احتذاه كثير من المقلدين، هذا المستوى فى الأدب خير تمثيل. وحتى روسو، فى عمله الشهير أحاديث حول العلوم والفنون (١٧٤٩)^(٧)، يعزى سقوط الإنسان من حال بداعته الأولى إلى تأسيس برومتيوس للمجتمع المتحضر.

[٦] انظر هدلونج هول لبيكوك (١٨١٥)، الذى كتبها حين كان على اتصال دائم بشلي. وخلاصة الفكرة أن البدائى النبيل كان نباتيا وأن سقوطه نتج عن استخدام الطعام الحيوانى. وفى الفصل الثانى نجد بيكوك سرعان ما صوب السيد سكوت كل مدفعية بلاغته معلنا أن اعتياد أكل الطعام الحيوانى المتلازم مع استعمال النار، هو أحد الأسباب الأساسية لتدنى الإنسان فى الوقت الحاضر. قال "إن الإنسان الطبيعى والبدائى عاش فى الغابات: وأمدته الجذور والفواكه التى تنتجها الأرض بغذائه البسيط: كانت له رغبات قليلة، ولم تصبه الأمراض، ولكنه، حين بدأ يقدم القرابين على مذبح الخرافات، ويطارد العنزة والغزالة، وبواسطة الاختراع المهلك المتمثل فى النار، يحول لحمها إلى طعام، أطلق الترف والداء والموت قبل الأوان من مكانها على العالم. ومن الواضح أن هذا هو التفسير الصائب لحكاية برومتيوس، فهى تصوير رمزى لتلك الحقبة الكارثة، حين بدأ الإنسان الأول يستخدم النار فى طهى الطعام، وبهذا سلم كبده لتسر الداء. فمن تلك الحقبة فصاعدا بدأت قامة الإنسان تقصر تدريجيا. وليس عندى أدنى شك فى أنها ستستمر فى هذا القصر التدريجى الذى يدعو إلى الحسرة، حتى يتلاشى النوع كله من على وجه الأرض". (قارن شلي: الملكة ماب، حاشية التشيد الثامن: ٢١١-٢١٢) وموضوع انقراض النوع البشرى بسبب الطعام الحيوانى يقترب كثيرا فى نظرية إرازموس دارون القائلة بالاضمحلال نتيجة المشروبات الكحولية.

[٧] ورد فى رسالة روسو: "من الموروثات المصرية القديمة التى انتقلت إلى الإغريق أن من اخترع العلوم كان إله تزعجه راحة البشر، فماذا كانت يا ترى فكرة قدماء المصريين عن العلوم التى بزغت أصلا بين ظهرانهم، والواقع أننا مهما بحثنا فى تاريخ العالم، ومهما أضفنا من بحوث فلسفية لحوليات تخلو من اليقين، لن نجد للمعارف الإنسانية مصدرا يتفق وما نود تشكيله عنها من أفكار. فدراسة الفلك نشأت من الخرافة، والخطابة وعلوم اللغة من الطموح والكرامية والتعلق والكتب، وعلم الهندسة من الجشع والبخل، وعلم الطبيعة من فضول زائف، وجميعها حتى الأخلاق وليدة كبرياء البشر، فالفنون والعلوم تدين إنن بوجودها لرزائنا، ولو كانت نتاجا لفضائلنا لما خامرنا شك فى قيمتها" (الجزء الثانى)

كان القرن الثامن عشر قرن أعداء البرومثية. فوجد لاهارب موضوع برومثيوس شاذاً، فبعد أن روى قصة المارد، يعلق قائلاً إن هذه لا يمكن حتى أن نسميها مأساة^(٨)، وهذا يمثل الذروة لتقليد طال في مهاجمة الكلاسيكيين الفرنسيين والأوغسطين لإسخيلوس، أو السخرية منه، أو تجاهله تماماً، مفضلين عليه أنداده من الأثينيين. وقد بدأ هذا التقليد بماليرب الذي لم يذكر أبا التراجيديا ولو بكلمة واحدة، ويمكن تتبعه عند راسين^(٩) وكورني^(١٠) ولافونتين^(١١). وتشابكت مسألة إسرخيلوس مع القضية الأكبر المتعلقة بقواعد فن التراجيديا، والتي كانت بدورها جوهر النقاش في الجدل الشهير المعروف باسم مشاجرة القدماء والمحدثين. وفي تلك المباراة، التي خسرها القدماء بعدم تأهلهم، ظفر يوربيدس بلقب أكثر كتاب التراجيديا الثلاثة كمالاً في أثينا، أو بالأصح أقلهم نقصاً، بينما خرج إسرخيلوس مهزوماً. ومشى الكلاسيكيون والأوغسطيون الإنجليز على هدى خطأ الفرنسيين^(١٢). وكان درايدن أكثرهم تعاطفاً مع إسرخيلوس وتقديراً له، حيث كان أول من شابه بين مكانة إسرخيلوس في الدراما الأثينية ومكانة شكسبير في المسرح الإنجليزي، إلا أن عجز درايدن عن التعاطف مع زخم شكسبير المتفجر يعكس كذلك رفضه العميق لممارسات إسرخيلوس في فن التراجيديا. فكلا الشاعرين — إسرخيلوس وشكسبير — يمثلان الطبيعة في تناقضها مع الفن، وكلاهما يمكن إنقاذه بالتهذيب والإصلاح. ففي مقدمة تريلوس وكريسيدا يقول درايدن:

"كان الشاعر إسرخيلوس يحظى بين الأثينيين المتأخرين بنفس التوقير الذي نشعر به نحو شكسبير. وكان حكم لونجينوس النقدي عليه محبذاً ومؤيداً إذ رأى في تعبيره جسارة نبيلة وفي خياله سمواً وشموخاً بطولياً؛ ولكن، في الكفة الأخرى، أكد كونتليان

[٨] محاضرات في الأدب القديم والحديث. الجزء الأول، ص ٨٣-٨٤ طبعة ديديو (١٨٤٠)

[٩] المقدمة الثانية بايزيد؛ مقدمة إيفيجينيا

[١٠] أحاديث حول التراجيديا (١٦٦٠)؛ أحاديث حول الوحدات الثلاثة (١٦٦٠) "للقراء" الملحق بسوفونيسيبي (١٦٦٣)؛ أحاديث حول فن الدراما

[١١] حكايات، الكتاب الثامن، الحكاية السادسة عشر "خريطة البروج"؛ غراميات بسيكيا وكوييد (١٦٦٩)، الكتاب الأول.

[١٢] توماس رايمر، تراجيديا العصر الأخير (١٦٧٨)، سبنجارن، مقالات نقدية من القرن السابع عشر، الجزء الثاني، ص ١٨٦-١٨٨؛ نظرة سريعة للتراجيديا، نفس العمل، الجزء الثاني، ص ٢٦٥، وما تلاها؛ ابوارد فيليبس، مقدمة المسرح الشعري (١٦٧٥)، سبنجارن، نفس العمل، الجزء الثاني، ص ٢٦٥؛ جرارد لانجيبين، وصف لشعراء الدراما الإنجليزية (١٦٩١)، سبنجارن، الجزء الثامن، ص ١٢٣؛ جون دنيس، الناقد المحايد (١٦٩٣)، سبنجارن، نفس العمل، الجزء الثالث، ص ١٤٨؛ وليام ووترن، تأملات حول المعارف القديمة والحديثة، سبنجارن، نفس العمل، الجزء الثالث، ص ٢٠٦.

أن جسارة التعبيرية كان فيها إسراف وغلو^(١٣)، غير أن لونغينوس نفسه اورد نه درايدن أقوالا كان فيها "ينتقد إسخيلوس بعنف وقسوة لأنه لم يكتب شيئا وهو هادئ، بل كان دائما فى حالة وجد وانتشاء، ويعصف به الغضب من جمهورة". أى ما يسميه لونغينوس الطنطنة، وهى نقيض السمو الأدبى^(١٤).

وبعكس لاهارب، لم ير فولتير فى برومثيوس موضوعا شاذًا، إلا أن الشنوذ فى رأيه كان فى معالجة إسخيلوس له. فالموضوع نفسه فى نظر فولتير صالح بما يكفى كأساس لتراجيديا عاطفية، بانثورا (١٨٤٠) التى كان لها، كما سيتضح فيما بعد، تأثير هائل على العديد من الكتابات البرومثية التى تلت عصر التنوير. فكانت المصدر الرئيسى الذى استلهمه البرومثيون من أتباع حركة العاصفة والقصف بقيادة جوته فى شبابه. لم تجد بانثورا فولتير، بين مواطنيه تقديرا كبيرا إلا أن الرومانسيين أعجبوا بها كثيرا، فى حين ندد جميع المناوئين للبرومثية من أهل القرن الثامن عشر بالمارد بصفته التجسيد الرمزي لسقوط الإنسانية سائرين على نهج ليساج، وكان عمل فولتير أول محاولة لرد اعتباره بالرغم من إثمه.

وقبل فولتير، حاول إيرل شافتسبرى إنصاف برومثيوس فى كتابه الخواص (١٧٠٩-١٧١٠) حيث ابتدع مفهوم برومثيوس الخير الذى لا يحارب زوس بل يعمل معه فى انسجام تام. وفى تصور شافتسبرى، يبدو برومثيوس الخير شخصية تشبه بجماليون، رمزا للفنان الخلاق، الفنان بمعناه الحقيقي، ذاك الذى يعلو فوق التناقضات السطحية بين المخلوقات ويعيش فى التناغم الأعلى الذى يجمع كل الكائنات فى رباط وثيق، وسوف نبين أن شافتسبرى ساعد بقدر كبير فى توجيه فولتير نحو معالجة الخاصة للموضوع. كما أن مارك أكنسايد النقط تفسير شافتسبرى للأسطورة وطوره إلى مذهب جمالى معقد قدر له أن يصبح حجر الأساس للنظرية الرومانسية فى الإبداع الأدبى. إلا أن الرومانسيين المعذبين، وقد قبل العديد منهم تفسير شافتسبرى لبرومثيوس بأنه رمز الفنان المبدع، لم يقبل أحد منهم فكرة التناغم والانسجام عنده. ولم تعد هذه الفكرة للحياة إلا بعد عودة السلام إلى روح إنجلترا مع حلول العصر الفكتوري، فأحيها فنانو العصر بطريقتهم، ولكنهم -وهو أمر له مغزاه الواضح- نبذوا برومثيته الجمالية. ومن الضرورى اعتبار شافتسبرى وفولتير وأكنسايد نقاط تحول هامة فى تاريخ علم الجمال الرومانسى. وبهذا المعنى لم يمثل أى منهم القرن الذى عاش فيه. فثلاثتهم كانوا برومثيين فى عصر معاد البرومثية فى جوهرة.

[١٣] وب. كير (تحرير)، مقالات جون درايدن، الجزء الأول، ص ٢٠٢-٢٠٣.

[١٤] و. ب. كير، نفس العمل، الجزء الأول، ص ٢١١.

سير وليام كليجرو

(١٦٠٦ - ١٦٩٥)

باندورا: ١٦٦٤

كان سير وليام كليجرو من رجال البلاط المقربين، حيث ارتقى لمنصب جنرالمان وصيف لمخدع الملك تشارلز الأول، ولحق بسيدته في مقر الملكيين بأكسفورد أثناء الحرب الأهلية. وحين طارت رأس تشارلز الأول، عاش سير وليام منزويا في إنجلترا، وبعد عودة الملكية، كان من أوائل الذين التحقوا بخدمة تشارلز الثاني. وفي الفترة التي نشر فيها عمله ثلاث مسرحيات (ويتضمن سليندرا وباندورا وأوراسميدس) (١٦٦٤)، كان يشغل وظيفة نائب رئيس ديوان صاحبة الجلالة الملكة، كما هو مثبت على الصفحة الأولى للكتاب.

باندورا كوميديا في خمسة فصول^(١٥). ومشهد الأحداث سيراكيوز، أو سيراكوتيا كما يدعوها أحيانا. والشخصيات الرئيسية هي: أمير سيراكيوزا، ويشار إليه أحيانا بالدوق، وابنته ثيوبوسيا، وابنة عمها باندورا، ووصيفة تدعى لنداميرا، وسلفانوس عشيقها وزوجها فيما بعد ، واثنان من النبلاء الفاسقين، لونزارتس وكليركوس.

ولونزارتس هو الوريث الشرعي لعرش سيراكوزا الذي اغتصبته أسرة الأمير الحاكم من أسرته، مما أدى إلى عدوات التشيع وانفجار الشغب من وقت إلى آخر، وشكل تهديدا حقيقيا للدولة. لونزارتس في الحقيقة شاب مستقيم، لكنه يسلم نفسه لغوايات صديقه الشهواني كليركوس، حتى يعطى الأمير انطبعا بأنه لا يهتم بشؤون الدولة، فيضمن بذلك سلامته الشخصية. أما كليركوس، فهو نبيل عاطل، وخليع بمعنى الكلمة، وأعزب لا يتزوج مطلقا له فلسفة منحرفة فيما يخص النساء. ونظيره بين الشخصيات النسائية في المسرحية باندورا التي نذرت ألا تتزوج لقلّة اعتبارها لقيمة الرجال، إلا أنها، بعكس كليركوس، تتصف بالحكمة والعفاف والوقار. وتتخذ الأميرة

[١٥] النص الذي استخدمه المؤلف هو: ثلاث مسرحيات، بقلم سير وليام كليجرو نائب ديوان صاحبة الجلالة الملكة، ١٦٦٤: "باندورا، كوميديا"، لندن، طباعة ت. ماب، لجون بلايفير، بمنطقة وايت بير، ممشي البورصة الجديدة؛ وأيضا لتوماس هورسمان، بجوار حانة الملوك الثلاثة بالميناء، ١٦٦٤ (الترخيص بالنشر ٢ مايو، ١٦٦٤ روجر لستربنج)

ثيودوسيا، متأثرة بابنة عمها، نفس الموقف المستخف بالرجال، إلا أنها فى النهاية تغير موقفها بفضل براعة وذكاء لنداميرا وتديرها المحكم، حيث استطاعت أن تثبت للجميع أن الخليع - حتى الخليع - يمكن إصلاحه، وأن فى إمكان الرجال الإخلاص فى الزواج إذا ما ساستهم النساء باقتدار. والأحداث، رغم تعقيدها، يمكن تلخيصها فى كلمات قليلة: تحاول سيدات البلاط إعادة لوزارتس الضال إلى جادة الصواب، خاصة وأن الأمير اختاره زوج المستقبل لابنته ثيودوسيا، لا لفضائله الذاتية فحسب، بل لحسم الصراعات السياسية بإعادة تاج سيراكيوزا لوارثه الشرعى بعد وفاة الأمير. وفى أثناء محاولة إصلاح لوزارتس وكليركوس بشغلها عن رفقة العاهرات وإبدالها بصحبة السيدات المهذبات، يقع الشابان صرعى الهوى، فيتيم لوزارتس بثيودوسيا، وكليركوس ببياندورا. وحين يقابلان بالصد، يعودان إلى غيهما القديم، وقد تضاعف غثيانهما من حياة القصور حيث تسخر الجميلات من الحب والحقيقي، وحيث ينحط الحب إلى لعبة قوامها الملح الضحلة وبراعة القول الوقحة، إلا أن حكمة الأمير ومكر لنداميرا ينقذان الموقف. ولأن ثيودوسيا وبياندورا تبادلان العاشقين عاطفتها، لم يكن من الصعب إقناع كل الأطراف المعنية بنسيان الماضى وفتح صفحة جديدة. وتنتهى الملهاة بإتمام ثلاث زيجات: لوزارتس وثيودوسيا، كليركوس وبياندورا، وأخيرا سلفانوس ونداميرا.

والمشاكل التى تثيرها المسرحية هى المشاكل التى كانت تهم الأرستقراطية فى عصر عودة الملكية والحوار فيض لا ينتهى من الملح والتعبيرات الطريفة لا تتألق حقا إلا فى مواضع قليلة. والحبكة متشعبة التفاصيل فى إفراط، وشخصيات المسرحية تعوقها دسنة من الأتباع لا يقولون إلا القليل، ويفعلون أقل.

ويبدو أن باندورا كليجرو ليس لها أى علاقة ببياندورا الأسطورية سوى الاسم. إلا أنه يخامرنا الشعور بأنها تنتمى لنفس طائفة الكتابات التى تضم مسرحيات شكسبير المستوحاة من الفلكلور، لا من حيث القيمة ولا حتى من حيث العرض، ولكن من ناحية النمط والمنوال، حيث نشعر بصدى حكايات العصر الوسيط وعصر النهضة يتردد خافتا، وليس هذه الحكايات إلا شذرات وشظايا أساطير منسية، تم تحويلها لتلائم احتياجات وأحوال المجتمعات القائمة على وحدانية الإله. على أن باندورا كليجرو تحافظ على جو تعدد الآلهة، فشخصياتها تدعو الآلهة وتتاديهم باستمرار، وتقسم بهم، وتشير إليهم كلما اقتضى الموقف. وموضوع الصراع بين الملك المخلوع والأسرة المالكة الجديدة وهى مغتصبة ولكنها أكثر حكمة من القديمة، وتحقيق المصالحة عن طريق ابنة الملك الجديد، لا يستبعد أنها تنويعات فلكلورية بعيدة لنغمة الصراع الأسطورى بين

برومثيوس وجوبيتر، والمصالحة عن طريق أثينا، أو حتى من خلال باندورا في بعض الروايات. إن هذا النمط يبلغ من الشيوع والطواعية في دراما عصر النهضة أن باستطاعتنا تتبع أثره في كل مكان. فنجد في العلاقة بين بروسبرو وألونسو وفرديناند وميراندا، بين كاييولت ومونتاجو وروميو وجوليت، وهكذا.

من الصعب تحديد المصادر التي استقى منها كليجرو إن وجدت. وعلى أية حال، إن افتراضنا أن باندورا عنده شكلت من بقايا مادة فلكورية قديمة، فقد أتت تلك المادة مشوهة بما يجعل التعرف عليها مستحيلا في تلك الملهة ذات الحبكة المعقدة والتي تدور في فلك المجتمع الأنيق حيث يكذب كل واحد على نفسه ويعرض أمام الآخرين ما ليس في نفسه؛ والحبكة كلها موطأة لتمتطيها البراعة اللفظية الفكهة، وليس لأي واحد ما يميزه عن غيره. فالفارق الجوهرى بين اللوردين الشابين يضيع حين يجعل الكاتب لونزارتس خاضعا، ولو إلى حين، لفسوق كليركوس، بدلا من تكريس نفسه لاستعادة سلطانه الضائع. وينفس الطريقة يضيع الفارق الجوهرى بين ثيودوسيا وباندورا، حين ترافقان ثيودوسيا، ولو على جزء من الطريق، في فلسفتها الداعية لنبد الرجال والزهد في الحب. وطبقا لاسميهما، كان الأخرى أن تكون باندورا هي الداعية إلى السعادة الزوجية، وتكون ثيودوسيا داعية العقاف الأبدى، فهي الأقرب لمفهوم منيرفا الطاهرة. ولكن كليجرو يعكس الأدوار مما أضرب مسرحيته ضررا بالغاً. ومن الممكن افتراض أن لونزارتس وكليركوس وجهان لنفس المتمرد المنهوب حقه، أولهما متسام وعلي المطامح مثل برومثيوس، والآخر منحط ومتمرغ في الرغام مثل إبيمثيوس. وتتكرر نفس الإزدواجية فيما يتعلق بالقريبتين الملكيتين ثيودوسيا وباندورا: فالأولى عادة ما تمثل فينوس الحكمة (منيرفا)، والثانية فينوس التناسل، أو كما سماهما الإغريق أثينا مقابل أفروديت أو باندورا.

وهذا التضاد وشتيوعه في معالجة الموقف البرومثى يمكن إثباته إذا ما ذكرنا استغلال كالديرون للرمزين المتضادين منيرفا السماوية وأثينا الأرضية لكي يدل على اختلاف الوجهين لعذراء العالم.

شافتسبرى

(١٦٧١ - ١٧١٣)

١- الخواص : "الأخلاقين" : ١٧٠٩

٢- الخواص : "نصيحة الكاتب" : ١٧١٠

لم يكتب أنتونى آشلى كوبر، الإيرال الثالث لشافتسبرى، إلا القليل فى موضوع برومثيوس، وما كتبه جاء عرضا واتفاقا. ولكن القليل الذى تركه لنا فى هذا الموضوع كان له أثر بعيد المدى على الأدب الأوربي، لا فى عصر التنوير فحسب، بل فى نزوة حركة العاصفة والقصف نفسها. ولابد على الأقل من اعتبار فولتير وفيلاند وجوته وبيرون من أتباعه المباشرين.

تكمُن السمة الرئيسية لبرومثيوس عند شافتسبرى فى وظيفته كإله خالق، فهو يسمى المارد "صانع الإنسان" الذى "مزج الطين الحقيق بالنار السماوية المسروقة وضحك مستهزئا فى وجه السماء". حتى هذه النقطة هو لم يخرج على تقاليد النهضة، وبالأذات ما كتبه كالديرون حيث ترتبط سرقة النار بتجارب برومثيوس الإبداعية. ومتبعا كذلك التقاليد الفلسفية لعصر النهضة كما عبر عنها بكون، جعل شافتسبرى من حكاية برومثيوس نقطة البدء لمناقشة قضية الخير والشر.

إلا أن النتائج التى استخلصها شافتسبرى، كما يجدر بنا أن نتوقع، كانت تختلف كثيرا عن نتائج من سبقوه، إن لم تكن على النقيض منها تماما. فالنظرية المتعارف عليها، من إسكيلوس إلى كالديرون، كانت تسلم بداهة بأن الدور الذى لعبه برومثيوس فى الكون، بصرف النظر عن موقفنا من هذا الدور، كان ينطوى على قدر كبير من الإثم عوقب من أجله، ومن جرائمه كان ينشد الخلاص. فهو من ناحية، نظير الشيطان، حين تعدى على ملك زوس، ومن ناحية أخرى، نظير الإنسان الآثم الذى يتخطى حدوده المرسومة، غير أنه فى الحالين كان حسن النوايا. وإذ يذلل شافتسبرى موضوع يرومثيوس للفلسفة الريبوية (deism) أى القائمة على الإيمان بالإله دون الأديان، نراه يستخدم ذلك الرمز لتدعيم نظريته القائلة بالشر الظاهري. فهو يحيى الهرطقة الغنوصية- المانوية لى يفندوها منكرا ضرورة الضرورة.

يقول شافيتسبرى إن حكاية برومثيروس جاءت لتفسر مسألة الشر. فلتتزيه الإله عن أوجه النقص فى الخليفة، كان لابد من التسليم بوجود قوة خلاقة وسيطة، ما هى إلا اسم مخفف لـ"الصدفة والقدر والطبيعة المبدعة أو جن شرير". ولكن بما أن قدرة الإله المطلقة لا يمكن إنكارها، ومن المستحيل أن تأتي مشيئة السماء إلا بما هو خير، إذن فما يبدو شرا ليس إلا وجهها ظاهريا باطنه الخير الشامل الذى تتصف به منظومة الخلق بأسرها. وبهذا فلا مكان فى المذهب الربوى لضرورة شهيدة تعطل نقائص الطبيعة، ولا لخالق شرير يحد من قدرة الإله المطلقة، وقد توجد تلك الضرورة ويوجد ذلك الخالق، ولكن فى حدود المشيئة الإلهية. ومن ثم استطاع شافيتسبرى تصور "برومثيروس صالح تحت هيمنة جوبيتر"، وهى فكرة لم تطرأ إلا مرة واحدة فى تاريخ البرومثية.

إن الخالق الحقيقى فى منظومة شافيتسبرى الفلسفية يعمل فى تناغم مع الخطة الكونية للخالق الأعظم. وهى أن الفنان المبدع نفسه "برومثيروس صالح تحت هيمنة جوبيتر"، حين يعيد خلق الإنسان والمجتمع والعالم كله فى شموليته الكاملة كما شكله الإله، ولا يكتفى بتصوير سمة محدودة فى خطة الخلق الكبرى. فالحالة الفردية، والمرضية، أو المريضة بالوهم ليست جديرة بلقب شاعر: فهو فى هذه الحالة برومثيروس ظالم يضع نفسه فوق جوبيتر. وهكذا أصبح للمذهب الربوى نظريته الجمالية، وكان إسهام شافيتسبرى فى تلك النظرية على أعلى درجة من الأهمية. ولم يعد ثم تعارض حقيقى بين برومثيروس وزوس.

وينبغى أن نضيف أن شافيتسبرى كان أول من صاغ النظرية القائلة بأن برومثيروس هو رمز الفنان المبدع، فأكسبه ارتباطا دائما بنظريات علم الجمال. وقبله صور بكون برومثيروس بجلاء كتجسيد لنمط العالم الخلاق أو بالأحرى الكيمياء الساحر الناسك المنطوى الذى تنهشه عزلة فرضها على نفسه، وتشير اللازمة الشعرية التى تتكرر عند كالديرون "ذاك الذى يهبنا العلم يهب الصلصال صوتا والروح نورا" إلى نفس الاتجاه. وبينما كان التركيز فى عصر النهضة على "سرقة النار"، صار التركيز فى عصر التنوير على "خلق" باندورا، وكانت القضية عدم شرعية المعرفة، فصارت فى عصر التنوير شرعية النزعة الخالقة.

وبعد شافيتسبرى، تجلى برومثيروس نحاتا كبيرا، على نمط بجماليون، يمارس عمله فيما يمكن تسميته بكل صدق أتيليه. ويتكرر هذا الموتيف عند فولتير، وفيلاند، وجوته، وإدجار كينيه. ولا يدين أى من هؤلاء الشعراء بالفضل لشافيتسبرى وحده، إذ كانوا

جميعا بدرجات متفاوتة على معرفة وثيقة بثلاثية كالديرون البرومثية. إلا أن شافيتسبرى هو الذى أعطى الرمز تأويله الفنى، فحوله بذلك إلى موضوع ينتمى للأدب لا الدين.

وبالرغم من أن معالجة شافيتسبرى لموضوع برومثيوس كانت تحتوى البذور الفكرية التى أرهست بالحركة الرومانسية، لابد أن نذكر الرفض الذى تعكسه المسرحيات والنصوص الخيالية البرومثية فى فترة حركة العاصفة والقصف لموقف شافيتسبرى الربوي، رغم تسليمها بتأويله واغترافها أساسا من نبعه، وارتدادها إلى الثنائية الأولى التى تسمى بها الأسطورة فى أعلى فترات ازدهارها. فلقد كان القصد من الإنتاج الأدبي البرومثي لحركة العاصفة والقصف، مثل كل ما أنتجته الحركة الرومانسية، هو الاجتماع على النظرية الربوية المتفائلة القائلة بالشر الظاهري. وإنا لنشعر عند فولتير، الذى كان جسرا لا غنى عنه بين القديم والجديد، بذلك التوتر النزق المميز للزمن الذى سيجيء. فالشر عنده ليس ظاهريا بل حقيقيا. والضرورة ليست نسبية بل مطلقة وقديمة قدم العقل. فلقد كانت روح عصر النهضة تقور شيئا فشيئا، ويتداعى مفهوم "برومثيوس الصالح تحت هيمنة جوبيتر".

والأمثلة التالية تلخص موقف شافيتسبرى من رمز برومثيوس^(١٦):

(١-أ) ولكنك كنت ماتزال مغاليا فى رفضك. فلا عذر عندك لعيوب هذا الجزء من الخليقة ونقائصه، النوع البشري؛ حتى لو كان كل ما عداه حسنا وخاليا من أى عيب. حتى العواصف والأعاصير فى شرعك لها جمالها، ولكنك تستثنى منها تلك التى تهب فى صدور الناس. ولولا هذا الجنس من الصخّابين الفانين لما لُمت الطبيعة. ولقد عرفت الآن سر انتشائك بحكاية برومثيوس. كنت تريد صانعا كهذا للبشر...حتى تبرئ القوى العليا من أية شبهة يد فى رداءة صنعهم، فتستطيع لئون تجديف أن تهاجم تلك الصنعة.

وهذا، كما أسلفنا، ليس إلا مراوغة واهية من الشعراء القدماء المتدينين. كان من السهل عليهم الإجابة على اعتراض برومثيوس: مثلا، لما كان النوع البشرى فى الأصل على هذا القدر من الحماسة والانحراف؟ لما كل هذا الكبر، هذا الطموح، وتلك الشهوات الغريبة؟ لما كل هذه النقم واللعنات مكتوبة عليه وعلى ذريته؟ - السبب هو برومثيوس. لقد حل الفنان التشكيلي، بيده المنحوسة، كل شيء. قالوا: "كان ذلك من صنعه، هو

[١٦] اعتمدنا على الطبعة الرابعة (١٧٢٧) وهى فى ثلاثة أجزاء بعنوان خواص البشر، السلوكيات، الآراء، الأزمنة.

المسئول عن كل هذا". لقد حسبوها لعبة عادلة أن يكسبوا نقلة فيبيعوا العلة الشريرة أكثر. وهكذا حين كان الناس يواجهونهم بسؤال كانوا يجيبون بحدوتة ويردونهم راضين. فلا أحد إلا قلة من الفلاسفة (هكذا ظنوا) لديه من الفضول ما يدفعه لتأمل ما وراء الحكاية أو طرح سؤال جديد.

وتابعت قائلاً في الحق إن الحوادث لها من النفع ما يفوق الخيال. فهي تسلي الناس لا الصغار فحسب، وعموم الناس ترضيهم هذه العملة الورقية أكثر بكثير عن عملة العقل الذهبية. ولا يحق لنا أن نسارع بالضحك على الفلاسفة الهنود الذين أراوا إرضاء شعبهم حين تساعل الناس ما الذي يحمل هذا العالم الهائل فأجابوهم أنه يحمله فيل. ومن الذي يحمل الفيل؟ سؤال يدل على فطنة! ولكنه سؤال ممنوع تماماً الإجابة عليه. هنا فقط وقع الفلاسفة الهنود في الخطأ. كان عليهم أن يكتفوا بالفيل ولا يوغلوا إلى ما أبعد من ذلك. لكنهم يحتفظون بسلحفاة مائية في جعبتهم، ويعتقدون أن ظهرها عريض بما يكفي. وهكذا كان على السلحفاة أن تحمل العبء كله، وبذلك ازداد الأمر سوءاً.

وحكاية برومتيوس الوثنية هي، كما أسلفنا، نفس الحكاية الهندية: كل ما في الأمر أن صانعي الأسطورة الوثنية كان لديهم من الحكمة ما جعلهم يتوقفون عند النقطة الأولى فلا يتعدونها. كان يكفي برومتيوس واحد لحمل التهمة بدلاً من جوبيتر. لقد جعلوا من جوبيتر متفرجاً أو يكاد. وفيما يبدو أنه قرر أن يقف على الحياد، ليرى ما ستسفر عنه هذه التجربة الجديرة بالمشاهدة: كيف سيشرع صانه الإنسان الخطير في إنجاز مهمته، وما الذي سيتمخض عن هذا العبث غير المشروع - يالها من حكاية ممتازة ترضى عقول العامة الوثنيين! ولكن - تأمل - كيف يهضمها فيلسوف؟ فالفيلاسوف سيقول على الفور إن الآلهة إما أنها كانت قادرة على منع الخلق البروميتي أو عاجزة عن ذلك. فإذا كانت قادرة، فهي تتحمل التبعة، وإذا كانت عاجزة، فهي إذن ليست آلهة، مادامت محدودة القدرة وخاضعة للسيطرة. وسواء كان برومتيوس مجرد اسم آخر للصدفة أو القدر أو الطبيعة المادية أو جن شرير، فإن ما فعله أيا ما كان القصد من ورائه خرق للقدرة الإلهية المطلقة. لقد سلمت أنه لم يكن من الحكمة أو العدل أن يضطلع أولئك الذين لا يملكون الهيمنة المطلقة ولا البصيرة النافذة بمهمة خطيرة كالخلق. ولكنك تشبثت بالبصيرة، فسمحت للنتائج أن تكون مفهومة مسبقاً من جانب القوى الخالقة، حين قامت بعملها: وأنكرت أنهم كان أحرق بهم أن يلغوه، رغم علمهم بالنتائج. لقد كان من الأفضل إتمام المشروع، بصرف النظر عما يمكن أن يحدث للنوع

البشرى، ومهما شق أمر هذا الخلق على السواد الأعظم من ذلك الجنس البائس. فإنك اعتقدت أنه من المستحيل أن تصنع السماء إلا ما هو خير. وبناء على ذلك، فإن يؤس الإنسان وشقاءه لا بد وأن يتولد منه خير ما، شيء يميل بكفة الميزان لصالح الخير مهما تكس في الكفة الثانية، ويجعل الصفقة رابحة. (الأخلاقيون، الجزء الأول والثاني، المرجع السابق، المجلد الثاني، ص ٢٠٠-٢٠٤)

(١-ب) وقلت إن هذا دعائي للتفكير في أشباه برومتيوس المحدثين، أولئك الدجالين من بائعي الأنوية الوهمية الذين يصنعون عجائب من كل نوع هنا على مسارحنا الأرضية. فهم يخلقون المرض، مفسدين وعابثين، من أجل أن يأتوا بالبرء والعافية. ولكن هل يمكننا أن نعزو هذا النوع من الممارسات إلى السماء؟ هل نجرؤ أن نجعل من الآلهة نصايين من مدعى الطب، وفي الطبيعة ذلك المريض الضحية؟ وهل كان هذا سببا في مرض الطبيعة؟ أم ماذا كان السبب في ما تعانيه الطبيعة المسكينة من الداء، أو في مروقها وضلالها؟ فلو كانت في الأصل سليمة، وخلقت موفورة الصحة في البداية، لظلت على حالها من العافية. فلم يكن من بواعي فخر الآلهة أن يتركوها معدمة، أو يصيبوها بعلّة يكلف إصلاحها الكثير، ويجعل الآلهة معذبين بما صنعت أيديهم (الأخلاقيون، الجزء الأول، المرجع نفسه، المجلد الثاني، ص ٢٠٥)

أعترف أنه لا يكاد يوجد في الكون نوع من البشر يبلغ من خمول العقل وخموده ما بلغه أولئك الذين يرضينا نحن المحدثين أن ندعوهم بكلمة شعراء، لمجرد أن لديهم ملكة اللغة الموقعة، مشفوعة باستخدام أرعن لملكة الابتكار والخيال. أما من هو جدير حقا وعدلا بلقب شاعر، هو سيد في التشكيل ومعماري في فنه بما يجعله قادرا على وصف الناس وسلوكياتهم وإعطاء الحدث التجسيد الصائب الدقيق ذا النسب المنضبطة، ذلك الإنسان، إن لم أكن مخطئا، ستجدونه مخلوقا مختلفا تماما. فشاعر من هذا النوع بالفعل صانه يلي الخالق في القدرة، وبرومتيوس صالح تحت هيمنة جوبيتر. فهو، مثل تلك الفنانة الملكة: الطبيعة المادية الكلية، يصوغ كلا منسجما ومتناغما في ذاته مع الخضوع والتبعية الواجبة للأجزاء المكونة لذلك الكل الذي تكونه معا. فهو يعرف الحدود التي يحظر أن يتخطاها تصوير العواطف، ويحذق نغماتها وميزان موسيقاها المضبوط، وبذلك يمثلها تمثيلا دقيقا، ويبين مواضع السمو في المشاعر والأفعال، ويميز بين الجميل والشائه، واللطيف والكريه. فالفنان الأخلاقي، الذي يستطيع تقليد الخالق على هذا النحو، مع علمه بالقلب الداخلي والبناء الداخلي لأخيه الإنسان، لا يمكن في ظني أن يكون جهولا بنفسه، أو عاجزا عن النغمات التي تصنع هارمونية العقل. فالنذالة

ليست إلا نشارا وفقدانا للتناسب. وقد يمتلك الاوغاد انغاما قويه وقدرة فطريه على الفعل، ولكن من المستحيل أن تجد الفطنة الحققة والابتكار الحق حيث تغيب الأمانة الخلقية والتناغم والانسجام. (نصيحة لكاتب، الجزء الأول، المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٢٠٧-٢٠٨)

ففى معالجته لموضوع برومثيروس، يتعامل شافيتسبرى مع الرمز فى مدلوله المزبوج: الغيبى والجمالى. وبالنسبة للمدلول الأول (مقتطف ١-أ، ١-ب) يفند التيار العام للتقاليد الغنوصية التى استمرت عبر فيثاغورث حتى الكيمياء الساجر لعصر النهضة. أما المدلول الثانى (مقتطف ٢) فهو رد على سكاليجر، الذى انقض شافيتسبرى على تعريفه الشهير للشاعر بأنه "إله ثان"، وقدمه ليتلاءم مع مبادئه الربوبية، ثم صاغه نظرية قوية فى علم الجمال كان لها تفريعات متنوعة، خاصة فى الاستنارة الألمانية وحركة العاصفة والقصف. وبهذا المعنى يكون شافيتسبرى أول من طور وأشاع بين الناس مفهوم برومثيروس كتجسيد نمطى للفنان المبدع، فى مقابل مفهوم برومثيروس كرمز للعالم المبتكر، وكلاهما خرج من الفلسفة الأفلاطونية.

وفى تأويله الغيبى لرمز برومثيروس، يستخدمه شافيتسبرى نقطة انطلاق لبحثه فى طبيعة الشر، فهو يشير بوضوح إلى أن القدماء سلموا بوجود صانع وسيط، أو قوة خلاقية، تحت الإله، ليفسروا نقائص الخليفة، وكذلك، وبنفس القدر من الأهمية، ليكونوا "أحرارا فى مهاجمتها دون تطاول على المقدسات". وفى الفصول السابقة رأينا كيف أزعجت مشكلة الشر آباء الكنيسة، حتى أن بعضهم، ارانيوس على سبيل المثال، اجترعوا على القول بأنهم على استعداد لقبول قوة ثانية فاعلة شريرة فى الكون تحد من قدرة الرب المطلقة، كبديل أفضل من أن ينسب الشر للرب ذاته الذى هو الخير المطلق. ويوافقهم شافيتسبرى على أنه فى كون فضل فيه الإله أن يقف على الحياد وهو يرى التخريب الذى تسببه القوة الخلاقية، لا يمكن تبرئة الذات الإلهية تماما. فذلك الذى يرى الشر وفى يده منعه لكنه لا يفعل ذلك هو نفسه شرير. هكذا فكر الغنوسطيون والمناويون، وهذا هو الموضوع الأساسى فى شهادات سيمون ماجوس وفى الأدب المنسوج على منوال كليمنت السكندري. أما الذى يرى الشر وليس فى يده منعه ليس إذن مطلق القدرة، ولكن شافيتسبرى يصحح أفكارهم بنظرية الشر الظاهرى التى تصالح الخالق الجزئى مع الخالق الكلى. وهو لا يضيف جديدا إلى ما احتج به الغنوصيون القدماء، ولكنه يلقى عليه الضوء فى قوة وسحر. وفى منظومة فلسفية كهذه يظل برومثيروس نظيرا للضرورة الأفلاطونية مجسدة فى شخص الجنى الشرير بلغة

شافتسبرى، أو أهريمان الديانة الزرداتشية وهو قديم قدم آهورا مازدا، ولكنه ضرورة نسبية، وأهريمان خير. ففي تلك المنظومة، برومتيوس هو الاسم الوثنى لإبليس المقدس، ولكن التعاطف مع قضيته لا يعنى بأية حال عبادة الشيطان. وهذا الموقف موجود إلى حد ما فى بروتاجوراس لأفلاطون.

ولم يكن شافتسبرى يتعامل مع الغيبيات البحتة حين ناقش مشكلة القوة الخالقة، بل مع تراث حى ظل، رغم خفوته وسكونه من حين لآخر، يطفو على السطح من فترة لأخرى، وأعنى بذلك تراث الكيميائيين السحرة. ففي نفس كراسته المذهبية يقول شافتسبرى إن الكيميائى الساحر خالق زائف:

لا عجب أن تسود فى هذا العصر فلسفة الكيميائيين السحرة، طالما تعد بأن تأتى بالعجائب، وتتطلب كدح الأيدي أكثر من أعمال العقل. ونحن لدينا شهوة نزقة وغريبة أن نصبح مبدعين، ورغبة عنيفة فى أن نعرف على الأقل السر الذى مكن الطبيعة من كل هذا التوليد. والكيميائيون السحرة يطمحون إلى أن يتوصلوا بالممارسة إلى ما يسعى إليه باقى فلاسفتنا بالتأمل. فبعضهم فكر وخطط جديا لصنع الإنسان، بوسائط تختلف عما كانت تمدنا به الطبيعة حتى ذلك الوقت، ولكل طائفة وصفتها السحرية، حين تعرفها تصبح سيذا للطبيعة: وتتكشف أمامك كل ظواهرها (المرجع السابق، المجلد الثاني، ص ١٨٩-١٩٠)

وكان رينيه ديكارت أحد دجالى الكيمياء السحرية الذى حاول فى زمن شافتسبرى أن يجرب يده فى صنع إنسان آلي. فموقف الساحر، الذى هو من بقايا عصر النهضة، يستنكره شافتسبرى بشدة إذ تنكر منظومته الفلسفية على أى فكر أو ممارسة أن تكون خلاقة بحق إذا كانت مستقلة بذاتها أو استلهمت مبدأ الضرورة الكلية، شيطان الشر المتين عند المانويين.

ففى المذهب الربوبى لا مكان للشر الكلى. كان إيمان شافتسبرى عميقا بالخير الجوهرى لطبيعة الإنسان والكون بأسره. وهو الذى علّم بوب النظرية المعروفة القائلة بكمال الكون وهى موضوع مقال عن الإنسان: "كل شر جزئى هو خير كلى". وفى مقتطف (i-i) يلمح شافتسبرى إلا أن الشر هو شر فقط بالمقاييس البشرية الضيقة الأفق التى تعجز عن التحرر من الذات التافهة اللوح كثيرة المطالب أو أن ترى الوجود الفردى فى إطار منظومة كلية. "حتى العواصف والأعاصير فى شرعك لها جمالها،

ولكنك تستثنى منها التي تهب في صدور الناس. ولولا هذا الجنس من البشر
الصاخبين لما لمت الطبيعة" يقول هذا لباليمون. وكان شافيتسبرى يعتقد أن الخلق
منظومة كلية منسجمة، وأن الإنسان موهوب بحس أخلاقي لا يخطئ في تمييزه بين
الخالق والفنان كما نجد في النهاية في أعمال حركة العاصفة والقصف، وبالدرجة
الأولى عند جوته الشاب. فمثل هذا الشاعر الحق، مثل ذلك الفنان المتمكن من أدواته أو
مثل الطبيعة التشكيلية التي تتجلى في الوجود، يصوغ كلا منسجما ومتناغما في ذاته،
مع الخضوع والتبعية الواجبة للأجزاء المكونة لذلك الكل الذي تكونه معا. وواضعا تناغم
الخطة الكلية دوما نصب عينيه، يتخيل شافيتسبرى إمكانية وجود برومثيوس "صالح"
تحت هيمنة جوبيتر، وهو تناقض لفظي. فهذا المفهوم غريب على الكتاب العظام الذين
صنعوا الأدب البرومثي من إسخيلوس حتى اليوم، بما أن الصراع بين إرادة الأعظم
والأدنى هي جوهر الموقف البرومثي. وفي تناغم شافيتسبرى الكوني لا مكان لبرومثيوس
بل فقط لهرمس. وما فعله جوته أنه أخذ برومثيوس وترك التناغم. ولا شك أن
إسخيلوس قبل فكرة التناغم، ولكن في النهاية، بعد حل قيود برومثيوس وتصالح
الإرادات كلها. ولكن حتى يتم حل القيود، هناك ما يكفي من الوقت للإخلال بذلك
التناغم.

وحتى على المستوى الجمالي البحث، حطم شافيتسبرى تعريف عصر النهضة
والحركة الرومانسية المتطرف لبرومثيوس بأنه "إله ثان" بما يوحى بسيادة مشتركة
للكون. فعنده لا ثنائية، وسيادة الظاهرة فقط. والفرق بين "إله" سكاليجر
"الثاني" وبين برومثيوس شافيتسبرى الصالح هو الفرق بين الاستتارة الألمانية والحركة
الرومانسية. وهو فرق بين مرحلتين من الهاجس الابداعي، إحداهما في حالة صيرورة
دائمة تسعى للتصالح من خلال التمرد، والثانية ساكنة متحجرة لأنها متصالحة أصلا.

ولم يكن شافيتسبرى من وضع التراث الذي يعتبر برومثيوس رمزا للفنان المبدع. ولم
يكن بالأحرى صاحب الفكرة التي تقول إن برومثيوس هو الصانع الوسيط أو القوة
الخالقة. هو لم يزد على نقل هذه الأفكار، ومن خلال الصرعة التي أحدثتها منظومة
الفلسفة المتسقة، مكن هذه التؤوليات من أن تحيي في قطاع كبير من الأدب البرومثي،
وإن جاء هذا غالبا في صورة رد فعل رافض لموقفه الربوبي. ومن المبالغة أن نقول إنه
لولا شافيتسبرى، لكان موضوع برومثيوس كقوة خالقة سيظل حدثا عرضيا في أعمال
مستلهمي الأساطير من كتاب القرن الثامن عشر، كما كان في دقاتر كتاب عصر
النهضة. فموضوع برومثيوس بكل ما يوحى به من روح خالقة وتمرده هو التعبير

الطبيعي عن الذات الرومانسية، ومن المؤكد ان الرومانسيين كانوا سيضعونه موضع الصدارة في الفكر الأوربي تلقائيا أو بإحياء تراث عصر النهضة. بالرغم من ذلك، يجب القول بأن شافيتسبري الذي قرأ في رمز برومثيوس أكثر من مجرد رمز اجتماعي يبرر شرور المدينة كما كان الاتجاه في عصر التنوير، ضرب مثل للرومانسيين وجذب انتباههم لجوهر الموقف البرومثي.^(١٧)

[١٧] تظل دراسة اوسكار والزل رمز برومثيوس من شافيتسبري إلى جوت (١٩١٠) حتى الآن العمل المرجعي عن تأثير شافيتسبري في الاستنارة الألمانية وحركة العاصفة والقصف. كما يتتبع كتاب فيلاند وشافيتسبري (نيويورك، دار نشر جامعة كولومبيا، ١٩١٢) باقتدار تأثير شافيتسبري في نبي الاستنارة الألمانية.

الان - رينيه ليساج

(١٦٦٨ - ١٧٤٧)

صندوق باندورا: قدمت على المسرح ١٧٢١

كان نص ليساج صندوق باندورا^(١٨) هو المعالجة الفكاهية الثانية للموضوع. أما الأولى فكانت قصيدة سير وليم كليجرو باندورا، والثالثة باندورا فيلاند في عصر التنوير. وقد كتبت (أى مسرحية ليساج) لمسرح لافوار وعرضت عليه حيث مثلتها فرقة سان فرانسيسك (لافوار سان لوران ١٧٢١). وعمل ليساج هو، كقصيدة كليجرو، كوميديا اجتماعية، ولكنه يتخذ إطارا بدائيا لمشاهده: قرية ضئيلة في القوقاز، بين الفلاحين، في أقدم مراحل تكون المجتمعات. وتستخدم مسرحية ليساج صندوق باندورا (في فصل واحد ينقسم إلى ٢٤ مشهدا قصيرا) موضوع باندورا نقطة انطلاق لمقابلة الإنسان البدائي بالإنسان المتمدن. وهي من الإسهامات المبكرة في نظرية البدائي النبيل، ويستخدم كاتبها، ابن للمدينة إلى حد كبير، المسرحية كوسيلة للإلهاء الاجتماعي.

لا يظهر برومثيوس ولا إبيمثيوس في صندوق باندورا، بل تظهر باندورا وعطار فقط. أما باقى الشخصيات فيشرية تماما: ومنها ببيرو (البهلول)، فلاح فقير فظ ولكنه طيب القلب، وهو واقع في حب أوليفت ابنة ميرا. وهناك أيضا سبلين، فلاح ثرى شيخ أعجزه السن، وهو غريم ببيرو في هوى أوليفت؛ بالإضافة إلى كورونيس، عمة أوليفت، وعدد من الفلاحين لا اسم لهم يحضرون حفل زواج ببيرو، وأخيرا هناك كورينون، وهو مزارع غنى. وبذلك الأسماء والخلفية الرعوية نستنتج أننا في مرحلة بداية تكون المجتمع.

وإطار الأحداث كما هو من البداية للنهاية، في الخلفية نشهد تمثالين أحدهما للبراءة والثانى لصدق النوايا. ونرى ببيرو يتحدث مع باندورا التى دبت فيها الحياة لتوها. وكانت باندورا قبل ذلك قواما مرمريا منحوتا بحذق. وهى تقول لببيرو إن فولكان

[١٨] النص المستخدم هو أعمال مختارة من ليساج، المجلد الثانى، "مسرح لافوار (السوق أو المهرجان) أو الأوبرا كوميك" لليساج، الجزء الثانى، أمستردام، ١٧٨٢

هو الذى نحتها ولكن جوبيتر هو الذى منحها الحياة. ويجد بييرو فى قصتها تسلية، ويملؤه الفضول ليعرف ما فى صندوقها. ويحذرهما عطارد أنه يحتوى على جراثيم الشر، ولكنهما لا يصدقان. ويحتجان بأنه طالما أن جوبيتر مانتح الصندوق فلا بد أنه يحوى جواهر لا شرور. وبمجرد فتح باندورا للصندوق لكى تهب محتوياته هدية عرس أوليفت، نشهد تغيرا مفاجئا فى حال الإنسان يعادل سقوطه من حال براعة الأولى. فبييرو لم يعد يعشق أوليفت، بل يسعى للزواج من ابنة عمته الغنية، كلودي. وتفقد أوليفت بساطتها الأنيقة وتصبح مولعة بالزينة التافهة. وتوافق على الزواج من سبلين الذى أقعدته الشيخوخة لأنه يستطيع أن يثمرها بالجواهر. وتفقد العمة العجوز كورونيس وقارها وأمومتها وتتافس الشابات محاولة خطف خاطبيهم ونرى المساوىء على اختلافها تخطر على خشبة المسرح واحدة تلو الأخرى. ويضيع الحب البريء إلى الأبد. وفى مواقف سانحة البناء نشاهد المصلحة الشخصية والغيرة والنفاق والكذب والدلال المصطنع. وينقلب فلاحو الأمس البسطاء إلى مجموعة من الرجال والنساء الراقين ملوهم الغش والتهذيب. فها قد ولد المجتمع الراقى بكل عيوبه. ويأتى العنف تنويعا لكل هذا ممثلا فى كوريدون الذى أغرته قوته الجسدية بإخضاع الجميع لإرادته واغتصاب ممتلكاتهم واتخاذ أوليفت الطوة بالإكراه عروسا له. فبين عشية وضحاها صار كوريدون يدعى "سيد كوريدونيا". ويجد عطارد نصيبه فى المرح فى تعليم النبيل الجديد خفايا فن الوصول إلى مراتب النبلاء: فأشار عليه ببناء قلعة فى أبرز موقع ونصحه بأن يستبدل الإرغام بالنصب القانونى كلما أراد أن يضم ممتلكات غيره إلى فلكه.

وتأثير كالديرون على ليساج واضح تماما. فالإطار المبدئى للحدث استلهمه ليساج من مسرحية كالديرون تمثال برومثيروس وهى أول معالجة درامية للموضوع فى العصر الحديث. إلا أن عبقرية ليساج مكنته من إعادة تشكيل الأسطورة بحيث يصبح التركيز على الجدال الكبير الدائر حول المجتمع البدائى فى مقابل المجتمع المتمدن. كما يدين ليساج لكالديرون بتيمة "الضباب" أو "الدخان" الكثيف المتصاعد من صندوق باندورا عند فتحه، وكذلك عصابات الفلاحين المسلحين، مما ظهر بعد ذلك فى عمل فولتير البرومثى باندورا، بين تيمات أخرى كثيرة لم تكن ظهرت بعد فى زمان ليساج. وتيمة عطارد المتكرر مأخوذة كذلك عن كالديرون.

وترجع أهمية عمل ليساج إلى أنه أول مثال على معالجة أدبية لأسطورة برومثيروس تستغل إحدى الملامح الرئيسية للأسطورة من أن فتح صندوق باندورا أدى مباشرة إلى

ضمياع العصر الذهبي. وقد تبني هذا التأويل فيما بعد فولتير وفيلاند^(١٩) وجوته قى شبابه ولونجفلو، وكاتب برومثي من الدرجة الثالثة من كتاب القرن التاسع عشر يدعى وليم بوسن، ومما يسترعى الانتباه أن كل معالجة لموضوع إبيمثيوس وباندورا من المؤكد أن نجد فيها أثر صندوق باندورا، فمن الممكن أن نتحدث عن "سلالة" من ليساج، ولنذكر أن ليساج لم يكن مهتما بالأبعاد الفلسفية للسقوط، فضياع العصر الذهبي بالنسبة له يناظر الانتقال من المجتمع البدائي للمجتمع المتمدن، وقد استخدم عمله كمنبر خطابة لأغراض الهجاء الاجتماعي، ففكرة البدائي النبيل لم يبتدعها روسو، بل إن ليساج هو الذي اكتشفها. ولو كان ليساج عاليج موضوع برومثيوس وسرقته للنار لكان اعتبره بطلا للمدنية ليس إلا، وجعل منه هدفا لفكاهته اللطيفة وسخريته المهذبة. ففي زمن انتقاء العقيدة، لم يكن الوقت قد حان لإيمان بضرورة برومثيوس أو حتى سقوط الإنسان. ولهذا كان من الصعب في عام ١٧٢١ أن يرى أحد في جريمة برومثيوس أو باندورا أية مدعاة للتعاطف.

[١٩] اعتبر فيلاند صندوق باندورا عملا جديرا بالتقليد في نص ألماني. يقول فيلاند في مقدمه عمله باندورا مسرحية تسلية (١٧٧٩): فكرة هذا العمل وبعض المشاهد والتفاصيل الدرامية مأخوذة عن صندوق باندورا التي قدمتها فرقة سان فرانسيسك في ١٧٢١ على مسرح لافوار سان لوران في باريس. والمحاكاة واضحة، فرغم أنه أدخل شخصية برومثيوس وغير اسمي بييرو وأليفيت إلى اسمين أكثر إحياء بالروح الرعوية هما هيلاس وللاج، احتفظ فيلاند بعطارد وميرا وكورونيس وكلو وكورينون وعصابة من الفلاحين المسلحين. كما يدين فيلاند ليساج بعمله البرومثي الأخير محاورة في حلم مع برومثيوس (١٧٧٠)، التي رغم ارتكازها على نظرية الفطرية لروسو، تعكس تأثرا كبيرا بليساج.

فولتير

(١٦٩٤ - ١٧٧٨)

باندورا: ١٧٤٠

[١]

فى المشاجرة الشهيرة بين القدماء والمحدثين انحاز فولتير بلا تردد للمحدثين، وعبر عن آراء تنتقص من قدر شعراء التراجيديد فى أثينا، خاصة إسخيلوس، أقرب الخالدين الثلاثة إلى يتابع المجاز الحدسى والرمز الكونى كان فولتير على دراية بالحركات الأدبية فى إنجلترا، وفى كتابه رسالة فى التراجيديد أثار نفس النقطة التى سبق وأن أثارها درايدن حول تشابه مكانة إسخيلوس فى التراجيديد الأثينية مع مكانة شكسبير فى التراجيديد الإنجليزية: "أعلم جيداً أن شعراء التراجيديد الإغريق، وهم فى كل الأحوال يتفوقون على الإنجليز، أخطؤوا حيث اعتقدوا أن الجزع التراجيديدى هو الرعب، وأن المقرز والعصى على التصديق هو المأساوى والعجيب. كان فن التراجيديد فى الطفولة فى زمن إسخيلوس، كما كان حاله فى لندن فى زمن شكسبير" (الأعمال الكاملة، المجلد الأول). فكلاهما جعل من خشبة المسرح "مجزرة"، مما يعد إهانة فظيعة لنوع القرن الثامن عشر السليم وحسه المرفه. كان اعتراضه على شعراء أثينا التراجيديين، وعلى إسخيلوس بالذات، أنهم "وصلوا بالفزع التراجيديدى إلى حال من الرعب المفرط"، من ضمن الأمثلة التى يضربها "تكبير برومثيروس إلى صخرة بمسامير دقت فى معدته وذراعيه، ورد ريات الغضب على طيف كلتمسترا بعواء دون نطق كلمة واحدة".

حين لم يتناول فولتير سلوكيات عصره، كان يلجأ إلى معالجة التاريخ الفرنسى والرومانى درامياً أو يستمد الإلهام من الشرق. وكان التراث الأسطورى لا يشغل إلا حيزاً ضيقاً فى منظومة الأشياء التى تهمة، فكان يفضل، كما يظهر فى كتاباته، الرجال والنساء الحقيقيين، عظماء كانوا أم صغاراً، معروفين أم مجهولين، منتمين للماضى أم الحاضر. والأمثلة الوحيدة على اهتمامه بالمواضيع الكلاسيكية هى تناوله لأوديب وأورستس وميروبيا وباندورا.

رغم استخدام فولتير للدراما الشعرية كأداة فنية، كان لا يطبق صبرا على الحدس والبداهة ولا يؤمن بالرمز. فكل ما لا يتفق مع عقلانيته المنظمة تامة الوضوح والصفاء كان غريبا عن مفهومه للشعر والدراما. وليس من الغريب أن يقتصر نبى التنوير العظيم رمز باندورا بلهفة، فلقد وجد فيها رمزا حيويا "للتنوير"، ورأى فيها نظيرا لحواء قابلا للتطويع والتشكيل، فهياً له ذلك أن يقول عنها ما لا يجرو أن يقوله عن أم البشرية. وأمدّه جوبيتر فى تأليف باندورا بهدف ممتاز لنزعته المناهضة للاستبداد، والعمل من أوله لآخره يرتع فيه إلحاد فولتير المتحفز للقتال، ولعل هذا هو السبب فى أن فولتير لم يفلح أبدا فى إشباع شوقه طوال ثلاثين عاما أن يرى عمله يلحن ويغنى. ويحق لنا أن نستنتج من ذلك ارتياب القرن الثامن عشر فى باندورا فولتير وفى أنها ليست أكثر من مجرد لوحة بديعة الزخرف والجمال، بل استشفوا فيها تهديدا للنظام القائم. أما هيام فولتير بهذا العمل على وجه الخصوص من بين إبداعاته، وشعوره المرير بالإحباط لأنه لم يحظ بالقبول فمحفوظ فى كومة هائلة من الرسائل يرجع تاريخها إلى الفترة من ١٧٤٠ إلى ١٧٦٨ ولقد رفض العمل لأسباب تتعدى مجرد المشاكل التقنية، وتناوله ثلاث موسيقيين: رامو، وراوبيه، ودولا بورد، نون أن يسفر ذلك عن نتيجة (٢٠)

ويمثل برومثيوس - إبيمثيوس عند فولتير الطبيعة المزوجة لأدم، بينما تمثل باندورا حواء. وبورة برومثيوس تناظر لهذا السبب حكاية السقوط الأول، وفقدان العصر الذهبي، والأمل فى تجدد وانبعثات فى المستقبل، عادة ما تكون علامته قنوم المخلص. وكان هذا التأويل أكثر قبولا فى إنجلترا وفرنسا إبان عصر التنوير، فهو ينبع بسلاسة من طبيعة الأسطورة مما حدا ببيكون أن يقبله فى كتابه حكمة القدماء، ويمكن قراءته بين سطور عمل كالديرون المركب، وبوضوح وجلاء فى عمل ليساج البسيط. أصبح الحادثان: سرقة النار وصندوق باندورا يعادلان على مستويين مختلفين الخطيئة الأولى والسقوط الأول.

إلا أن المرء يشعر بتطور هام تم فى النقلة من ليماج إلى فولتير ولا يفصل بين عمليهما إلا عشرون عاما. ولا يمت هذا التطور بأية صلة إلى أسلوب تناول الأدوات الدرامية الذى لا يتغير فى الغالب، بل تغير عميق فى موقف الكاتب: موقفه من خطيئة برومثيوس، وموقفه من الخطيئة الأولى ذاتها. فعند ليساج، سقوط الإنسان أمر مسلم به نون تساؤل، ومبرر فى الواقع، وهو بهذا يتيح للميول الأخلاقية أن تنتقد وضع الإنسانية فى شكل هجاء، وهو موهبة القرن الثامن عشر الأولى. بينما لا يرى فولتير،

[٢٠] مراسلات فولتير بخصوص مصير مسرحيته باندورا من يناير ١٧٤٠ حتى يناير ١٧٦٨ تتضح بالمرارة والفشل تشمل بالتقريب كل ما أثير من جدل حول تقديم باندورا على المسرح.

الذى يبرز ليساج فى الهجاء، فى حكاية آدم وحواء الإغريقية ما يدعو للسخرية، بل للتعاطف، ولم يعد سقوط الإنسان هنا من المسلمات، فأعيد فتح قضية آدم. فهناك ما يمكن قوله دفاعا عنه. إن برومتيوس لا يستحق كل ما ناله من عقاب، فجريمته ارتكبت، إن كانت جريمة أصلا، بالإكراه وتحت التهديد. وفى الواقع ليس هناك ما يؤكد أنها جريمة على الإطلاق. من ذا الذى يلوم آدم لأنه أراد أن يعرف الخير والشر؟ ومن ذا الذى يلوم برومتيوس لأنه أراد أن يهب الحياة لجسد بلا روح؟ ربما نعترض على الأسلوب، لكن ماذا كان بوسعهما أن يفعلا فى وجه كلمة رفض باتت صريحة لا تقبل نقاشا. إن مسألة غيرة الآلهة التى أثارها أفلاطون لكى يفندها يثيرها فولتير هنا لكى يؤكدھا.

وفى هذا التغير فى الموقف من ليساج إلى فولتير، قام شافيتسبرى بدور الوصلة الضرورية، فبرومتيوس عنده نموذج للخالق الفنان لا المتمرّد الخارج على القانون فحسب. وما فعله فولتير هو تطعيم التأويل المقبول للأسطورة، وبالذات كما وجده عند ليساج، بمفهوم شافيتسبرى هذا: ومن هنا نبعت صورة جديدة لآدم وحواء كمتمردين بحق وبدافع من ملكتهما الإبداعية غير المعترف بها. فإن كان عالم ليساج ظل حيا فى كتابات فيلاند حتى فى أوج النزق الرومانسي، فإن مثل فولتير هو الذى هز قواعد النظام القديم. لقد تغير القاضى فى القرن الثامن عشر، لكن المحلفين ظلوا كما هم إلى حد بعيد. هذا يفسر اللامبالاة التى قوبلت بها أكثر أعمال فولتير إثارة. ولم تكن فى الحقيقة لامبالاة بل كانت استنكارا صامتا لعمل فنى "شديد الخطورة".

وأول إشارة لباندورا عرضت لنا فى ما كتب فولتير وردت فى رسالة لهلفيتيوس بتاريخ ٥ يناير ١٧٤٠، وتبدأ: "أحييك باسم أبولو وأقبلك باسم الصداقة. مرفق بهذا الخطاب نشيد الخرافة الذى طلبته والأوبرا التى تحدثنا بشأنها. وحين تنتهى من الأوبرا يا صديقى العزيز، أرسلها إلى السيد بون ديه فيل فى بورت سان أونوريه. لكن بالله عليك أرسل لى هدايا أفضل، لم أعمل فى حياتى بقدر ما عملت فى الشهر الماضى، ورأسى يكاد ينفجر، فاشفنى برسالة جميلة". والأوبرا المشار إليها هنا هى باندورا، والتاريخ المبكر للرسالة يوضح أنها من إنتاج عام ١٧٣٩ على الأكثر، لا ١٧٤٠ حسب الرأى الشائع.

ومن الواضح من خطاب فولتير إلى الكونت دارجنتال بتاريخ ٢ فبراير ١٧٤٠ أنه رسم شخصيتى برومتيوس وباندورا على مثال آدم وحواء. قال:

"أنا فى الواقع أستسيغ ما يستسيغه نوكك. ولسوف أجعل باندورا على هواك... ولكن دعنى أقول كلمة عن باندورا. أنت لا تعجبك المشهد الذى يغرى فيه عطارد المخادع باندورا بأن تفتح الصندوق؛ ولكن عطارد هنا يقوم بنفس دور الحية فى إغواء

حواء. ولو كانت حواء قد أكلت (الثمرة المحرمة) بدافع النهم المحض، لبلغ هذا من التفاهة والسطحية حدا رهيبا. أما الحوار مع الحية، فيعطى الحكاية حيوية وإثارة. وأنا أعلم جيدا أن مغامرة باندورا ليس مما تفخر به الآلهة. ولم أطمح إلى تبرير سلوكهم للبشر، خاصة منذ مرضت أنت. هذا الفقرة بالغة الأهمية، لأنها تعطينا تأويل فولتير نفسه لرمز باندورا. فهي للقرن الثامن عشر ما كانته في شعر جرجورى نازنن في القرن الرابع، وفي كتابات الغنوصيين بعامة: هي حواء العالم متعدد الآلهة. على كل حال، يبدو أن لطف فولتير لم يتعد استخدام الألفاظ المهذبة. ففي النص الراهن مازالت لدينا إلهة الانتقام متكررة في شكل عطارذ تلعب بور المغوى وتستدرج باندورا البريئة ضعيفة العقل لفتح الصندوق، ويؤكد فولتير الفرضية التي تقول بأن باندورا تمثل حواء، في خطاب آخر إلى دارجنتان بتاريخ أول أبريل ١٧٤٠، من خطابات أخرى عديدة تجدها في مراسلاته هائلة الضخامة.

وعلى الرغم من أنه يدين بالكثير لليساج وكالديرون وبالطبع لمن تناولوا الأساطير في عصر النهضة بترائهم الهائل، إلا أن التأثير الرئيسى فى عمل فولتير هو شافيتسبرى، وتلخيصه لرمز برومتيوس بأنه يمثل الفنان المبدع، بدأ هذا المفهوم ينتشر من خلال معالجة فولتير للموضوع، ثم اتسع نطاقه مع حركة العاصفة والقصف، وانحدر من عمل فولتير ثلاث روائع أدبية على الأقل: برومتيوس لجوته، برومتيوس مخترع النار لكينيه، وقناع باندورا للونجفلو، دون ذكر بعض أشعار بيرون الغنائية، وتطوير شلى لموضوع الحب كخلاص وحيد. ولكن هناك فرقا مهما بين شافيتسبرى وفولتير: فموقف الأول الربوبى يرى أنه من الممكن وجود برومتيوس "صالح تحت هيمنة جوبيتر"، بينما موقف الثانى الإلحادى يرى وجود جوبيتر "صالح" فوق برومتيوس ضربا من المحال. وكان نموذج فولتير هو الذى شجع التأثيرين من أبناء الحركة الرومانسية على المروق من فلك الإله، وأن يشدوا السياسية الكونية القائمة على الثوابت إلى نير الغقيدة الجمهورية للبرجوازية المتمردة، وبذلك أفسدوا كل محاولة لمعالجة الموضوع معالجة درامية جادة، وذلك أنهم تفهموا وجهة نظر برومتيوس دون أن يعبلوا بفهم وجهة نظر زوس. وكانت النتيجة شعرا غنائيا عظيما، ونظرة فلسفية مبتكرة عميقة، مع نصيب هزيل من الدراما.

إلا أنه من الخطأ أن ننسب إلى فولتير ميول حركة العاصفة والقصف، فقد كانت عقلانيته الصارمة جزءا لا يتجزأ من روح العصر. فلم يكن فى استطاعته أن يضح فى موضوع برومتيوس ذلك الوجد الدينى الكاسح الذى جاء به الرومانسيون. وكان دفاعه

عن حقوق برومثيوس الأساسية، كما كان دفاعه الإنسان الأساسية، نتاج حجة عقلية لا اندفاع عاطفي، وخير شاهد على ذلك خطاب أرسله إلى ديه شابانون بتاريخ ١٨ ديسمبر ١٧٦٧ يحتج فيه بشدة على تغيير سطره من "المضطهد الأبدى لخالق النكبة" إلى "المضطهد الأبدى للخالق المنكوب". ويضيف: "إن لذلك جرسا يوحى بالجنسية [المذهب الكاثوليكي القائل بأن الناجين كتبت لهم النجاة من الأزل والباقيون في الخسار] أكثر مما يجب، فهو بالتالي مسرف في تقليديته بما لا يتناسب مع زماننا. فهؤلاء ... يجعلون الإله مرتكب الخطيئة، أود أن أقول ذلك في هذه الأوبرا. كما أن هذا التجديف يأتي بديعا من فم برومثيوس الذي هو في النهاية من الكبراء وله الحق كل الحق في أن يصم أذن جوبيتر وهو يصيح فيها بهذه الحقائق. إنكم إذا قبلتم بهؤلاء الجنسيين في أكاديميتكم ضاع كل شيء، فلسوف يغرقون وجه فرنسا. فلست أعرف طائفة أخطر أو أشرس منهم. فهم أسوأ من المشيخيين الاسكتلنديين [أتباع الكنيسة المشيخية البروتستانتية. فأوص السيد ديه لامبير بهم خيرا حتى يحتفى الاحتفاء اللائق بأولئك المسوخ أعداء العقل والدولة واللذة".

وما أغضب فولتير هذا الغضب لتغيير "خالق النكبة" إلى "الخالق المنكوب" أن الأولى توحى بحرية الإرادة، بينما توحى الثانية بالقدرية، فعقيدة القدرية هي التي مكنت حركة الإصلاح الديني من تحطيم معازل الإقطاع في أوروبا. وهي نفس العقيدة التي استطاعت بواسطتها الثورة البورجوازية في ١٧٨٩ الإطاحة بأرستقراطية القرن الثامن عشر، وفي ١٩١٧ (الثورة الروسية) تغير اسم القدرية إلى الحتمية التاريخية، وسيظل إحياء فكرة القدرية هو الرافعة التي تطلق النزعة الثورية من عنانها بإعطاء العقيدة الجديدة نوعا من القداسة وإكسابها طابع القانون الحتمي الذي لا يتبدل، وقد جفل فولتير رعبا من مثل هذا العالم الجديد القائم على الإيمان الغيبي وكان بكل ليبراليته المتتورة ينتمي في الأساس للقرن الغارب.

[٢]

إن أوبرا فولتير من خمسة فصول، وياندورا (الأعمال الكاملة، المجلد الثاني عشر)، باعتبارها نص أوبرالي، أو على الأقل كان ذلك القصد منها، عمل قصير بطبيعة الحال. فهي مكتوبة على شكل متتالية من المقاطع الشعرية متفاوتة عدد الأبيات، وأبياتها متباينة الأطوال طبقا لمتطلبات البناء الموسيقي. وهي تنتمي لنوع من الكتابات راجت كثيرا في القرن الثامن عشر - عبارة عن فاصل تمثيلي أو موسيقي أو إيمائي بين

فصول المسرحية أو الرواية يتضمن عادة موضوعات أسطورية - وشخصياته: برومتيوس وباندورا وعطارد وجوبيتر، بالإضافة إلى نيمسيس ربة الانتقام، وأربع جوقات من الحوريات والمردة والأرباب السماويين وآلهة الجحيم. وأول خرق للتقاليد الكلاسيكية هنا ظهور جوبيتر على المسرح. أما تصور برومتيوس على أنه خالق باندورا فهو، رغم جنوره الضاربة في الأفلوطينية المحدثه، خروج أخطر شأنًا على التقاليد. وأخيرا يحول وقوع برومتيوس في هوة باندورا مأساته لا إلى مأساة إبيمتيوس، بل إلى تراجيديا بجماليون.

وبرومتيوس نفسه ليس ماردا بل "نصف إله"، "ابن السماء والأرض"، وهذا يفتقر للدقة إذ ينطبق أكثر على ياببتوس وأخوته منه على ابن ياببتوس وجايا ثيميس؛ مما قد يوحي بـ"موقف" من المارد. والمشهد يمثل بانوراما مع جبال في الخلفية، ربما كانت تمثل العصر الذهبي كما نجد عند ليساج. ويتضح بجلاء من النشيد الأول الذي يغنيه برومتيوس أنه ليس برومتيوس بل بجماليون، وأن باندورا عنده ليست إلا جالاتيا. فهي مرمرية وقوامها فارغ كالتماثيل. وهذه الموتيقة بارزة عند كالديرون وليساج. يتأمل برومتيوس تحفته المضطجعة وتأكله الحسرة لأنها خامدة بلا روح: "أرى جمالها المغوى يضع هدرا جامدا بلا حياة/ ويهبط به الموت إلى مملكته القاحلة". فهو واقع في هواها. وفي هذا الموروث، يكون برومتيوس وإبيمتيوس شخصا واحدا، وتخرج باندورا من رأس برومتيوس-إبيمتيوس كما خرجت حواء من ضلع آدم.

على أن فولتير لم يكن بحاجة للرجوع للأفلوطينية المحدثه ليجد هذا التصور لبرومتيوس، فمن الشائع في عصره ألا يغترف الكتاب مباشرة من النصوص الكلاسيكية الإغريقية، بل يعتمدون في الغالب الأعم على كتابات مستلهمة التراث الأسطوري الكلاسيكي من أهل العصر النهضة ومن تلاهم. وأول وظيفة لبرومتيوس أوردتها دائرة معارف ديرو أنه "كان أول من صنع إنسانا من طين الأرض كما تقول الحكاية". وهذه الصيغة الواردة في القاموس التحليلي للعلوم والفنون الخ، منذ تاريخ مبكر (١٧٦٥) كررها الباحث الألماني هدرش في كتابه معجم الأساطير. وفي معالجات فيلاند وجوته الأدبية، برومتيوس أساسا خالق الكون المادي، أبو باندورا.

يقول برومتيوس للمردة انكيلاد وتيفون إن "جوبيتر أبى أن تنعم باندورا بالحياة!" وتفسيره لهذا الرفض أن "جوبيتر يغار من صنعى البديع". وهكذا يأخذنا فولتير مباشرة إلى قلب المشكلة التي يسميها أفلاطون "غيرة الآلهة" التي عبروا عنها حين أبوا إعطاء النار للبشر. ولكن المردة يلومون برومتيوس على لجوئه لجوبيتر كي يمنح

مخلوقته الحياة، ويتوجهون لعالم الموتى السفلى وقوى الجحيم علّ بذرة الحياة الأبدية تتخلق هناك. إلا أن برومثيوس يطمح إلى ما هو أعلى من قدره. ليس إلا إله من يملك القدرة على أن يمنح مخلوقته الحياة. ورغم أن ربة الانتقام تنذره: "احذر باندورا..." احذر الحب"، مازال يرى تحفته الفنية جديرة بروح قدس:

هل يحق للجحيم الأصم

أن يهب الحياة

لهذا الصنع الفريد

الذى عرفتُ كيف أبدعه؟

أين لى برب رحيم

يشعل فيه جنوة الحياة؟

وبما أن برومثيوس يتوق للعب دور ذلك الرب الرحيم، لم يعد أمامه من سبيل إلا الصعود للسماء ليسرق نار الآلهة، ويقترح انكيلاذ:

اصعد السماء وامسك بالصباح

اذهب واسرق اللهب السماوي

تجاسر واصنع روحا

وكن خالقا بدورك

وهذا ما يفعله برومثيوس بالفعل. ويدعو اللهب الذى يهبط به للأرض "نار الحب الحنون المقدسة". وتصف جوقة الحوريات نار الحب بأنها "ابنة السماء" و"روح العالم" ويستحضرنها لتخترق كل القلوب وتشيع فى البر والبحر والجو. يضع برومثيوس الشعلة على تمثال باندورا فتدب فيه الحياة بفعل نار الحب، وهو موتيف مأخوذ عن فلجنتيوس وكالديرون.

وجوقة الحوريات، وهى بلا شك تنويعا على جوقة بنات البحر، لا تؤدي، فى باندورا فولتير، الدور الذى لعبته عند إسخيلونس. ففي عمل فولتير يرقصن حول باندورا حين تدب فيها الروح كما لو كن وصيفات عرسها. إن لطف الأشعار، و"تهذيب" المفردات،

و"عذوبة" ("المقام العذب"، "الفجر العذب"، الخ)، والغنائية المترفة للأوبرا كلها، كل ذلك أكسب عمل فولتير "حلاوة" القرن الثامن عشر وحول الموضوع الحيوى إلى فاصل ترفيهى لطيف فى صالون كبير فاخر تزينه جداريات الفسيفساء والأعمدة المذهبة والملابس ذات الألوان الزاهية المشغولة بالدانتيل. "السماء! يا للسماء! إنها تتنفس! يا رب الحب ما أعجب مملكتك"، هكذا تهزج جوقة الحوريات.

ويلى ذلك مشهد حب أرسطقراطى بين برومتيوس وباندورا، إذ تدرك باندورا أن برومتيوس هو خالقها فتتأثر بعواطفه متأثرا مضاعفا. وهنا يطور فولتير بدون وعى منه موضوع الزواج المحرم بين بجماليون وجالاتيا. فلأنها نصف بشرية ونصف إلهية تصبح باندورا موضع جدل بين الأرض والسماء، ويبعث جوبيتر عطاردا ليخطفها، وإن تباعد عربة عطاردا حتى تختفى، يصبح برومتيوس ساخطا على "غيرة الآلهة" و"طغيان الآلهة": ويتباهى بإنجاز لم يقدر جوبيتر نفسه أن يحققه: وهو أن يكون "محبوبا"، فيقول: لقد جعلت نفسى محبوبا"، وكلماته هذه تختم المشهد الذى لا ينتهى قبل أن يبلور القضية الجوهرية فى المنافسة الكبرى بين السماء والأرض: إن نزعة الخلق هى خطيئة الإنسان الحق.

يا جوبيتر! أيها النعمة الراجعة بلا قلب!

أيها الجبار الأبدى

يا خالق النكبة

لسوف تحس كل آلامى

وأنا أتحدى قدرتك

بروقك الصاعقة المروعة

ستكون أقل مهابة

من حبى اليأس

كان هذا المقطع المهيّب الذى يختم الفصل الثانى هو الذى غذى الأرواح المريدة لشعراء حركة العاصفة والقصف الألمانية وأبرز التصور الذى يوحد بين آلام برومتيوس وآلام الفنان المبدع، وهو مفهوم هيمن على الأدب الرومانسى، وقد بينا فى موضع آخر كيف اقتنص جوته الشاب هذا المقطع وأعاد صياغته وصبه فى أسلوبه المفعم بالحياة وحوله إلى المونولوج الشهير لبرومتيوس فى عمله الدرامى الذى لم يكتمل برومتيوس. ازدهر مفهوم برومتيوس كرمز للفنان الخالق أولا وأساسا فى أدب عصر التنوير طالعا

فى جذوره الضاربة فىما كآبه شافآسبرى وهوره فولآآر لآلائم موضوع آدم وحواء، مطابقا بذلك بين الخطبة الأولى ونزعة برومآآوس الإبداعية.

و"سركة باندورا"، مثل اختطاف باريس لهيلين، تؤدى إلى حرب بين الآلهة والعمالقة، ونجد أنفسنا فجأة فى قلب ساحة عمليات حربية. فىهدد جوبيآر بعقاب الجميع، وباندورا المصدومة فى أخلاقيات كبير الآلهة، المغآصب الذى يلعب دور المنتقم، تقسم لآمآآته من كل قلبها، إلا أنه كآنآلمان أبا عن آد يصدر أوامره إلى عطارآ قدها سالة" لكان آمن، ويآآم قوله فى شآو العشاق:

كم كان العالم هاجعا فى سلام عميق
ثم أشرق آمال ويا للأسف شآ فى العالم الحرب.

وكان التدمير الناتآ عن الصراع عآظيما. وآصرآ باندورا، مثل هيلين طروادة، فى يأس.

أمسكوا! أمسكوا!
الأرض والسماء - يا لآسى الذى آآل عن الكلام
أيها المردة، أيها الآلهة، أعيآوا لى السلام
فأنا سبب كل هذا الخراب
وستهلك السماء والأرض من آآلى.

وأخيرا، وسط الجلبة والأبواق وقصف الرعد وألسنة البرق المشقوقة، والأحجار المتآحرجة وصيآات الوعيد العالآة، آآرج ربة القدر من سحابة مشعة وآقضى بالهدنة بصوت آمر (قارن، كالدآرون). ولى ذلك صمت رهيب، وآملى ربة القدر شروط السلام: "سيعيد الآلهة باندورا إلى الأرض التى آاعت منها، بعد أن يغمروها بالهدايا؛ أما المردة، فلسوف يسآقون آآ الجبال التى طوحوا بها فى وجه السماء، ولسوف آيكون للأبد آآ آقلها. وهكذا آعود باندورا لبرومآآوس، وآقيد المردة بالسلاسل إلى الأبد. ولا آرضى المردة ولا الآلهة بآكم القدر. وآهمهم جوبيآر غاضبا وهو يعطى باندورا الصندوق: "ليكن. آمرآ مطاع. لكن ليشهد هذا اليوم انفصاما أبديا لا آلآئم بين

السما والارض". ويطلق ربة الانتقام لتدمر عالم الإنسان، وينذر بويلات قادمة من الصندوق الذى أهدها لباندورا. وتحمل باندورا الصندوق القاتل، وبرومثيوس على وشك أن يغادرها ليخفف من آلام العمالقة المكبلين. ويتبادلان مقطوعات شعرية أنيقة بأسلوب الطبقة الراقية (النصر لى إذا دام حبك لى)، وتدعو باندورا برومثيوس لفتح الصندوق ليشهد ثمار نصره. ويحذرهما برومثيوس من فتحه. وبعد ذهابه، تأتي ربة الانتقام لزيارة باندورا متنكرة فى إهاب عطار، وتغريها، مثل حية حواء، بفتح الصندوق، زاعمة أن ما يحويه سيحفظ جمالها للأبد (قارن ذلك بموتيفة إكسبير الشباب أو الحياة أو الحب، الخ، المرتبط بعلم هرمس)^(٢١). وحين ترفع الغطاء، يتصاعد ضباب، النهار فى عيون باندورا، وتمور حواسها بأحاسيس لم تعتدها، بينما تنسحب ربة الانتقام إلى أدراج الجحيم معلنة أن جوبيتر ثار لنفسه أخيرا (قارن ليساج وكالديرون). ويغشى على باندورا المسكينة فوق العشب، ويدخل برومثيوس بعد فوات الأوان ليكي العصر الذهبي. وهناك نبوءة بقيام ملك الشر: الحرب والموت والخوف والعلل التى تنهش الروح وتلك التى تفترس الجسد فى عالم الإنسان. وهكذا تسببت حماقة المرأة فى سقوط البشر، بالرغم من أن كثيرا من المقاطع تؤكد براءة باندورا. يأكل باندورا الندم وتكاد تموت خجلا وخزيا، إلا أن الحب، مخلص الكل، يهبط من السماوات ويسدل جناحي رعايته وأمنه على آدم وحواء. لم يضع كل شيء إذن، فما زال هناك حب على الأرض، والحب قهار حتى للقدر نفسه. وحين تدعو باندورا الحب ممتنة "يا روح رحي"، تملكنا الحيرة والتساؤل عما إذا كان فولتير مطالعا على أشعار أدب النساء حيث يدعو الرب "كلمته" "يا روح رحي، ويا عقلى أنا"، أم أن هذا التوافق نتيجة حتمية لوحدة الفكر والشعور كلما وأينما فكر الإنسان وشعر؟

يمضى برومثيوس وباندورا يدا بيد، كأدم وحواء، بين أطلال فريوسهما المفقود، وقد امتلأ شجاعة وتصميما على أن يتألما معا ويواجهها سويا ملك الشر القادم. ويستحضر الحب روح الأمل لتتنزل وتملا كل قلب، وينتظر أول زوجين الأمل، كما ينتظر سواد البشر البؤساء ظهور المسيح المنتظر الذى وعدوا به منذ القدم.

[٢١] فى حوار فى المنام مع برومثيوس يقول فيلاند: "هناك آخرون يجنون فى هذا الصندوق سبي السمعة تمثيلا مجازيا لدخول الملكية القربية حياة البشر"، وهو هنا يشير لمشهد ليساج الذى يقتصب فيه السيد ديه كوربونيه أراضى جيرانه. يقول فيلاند فى فقرة لاحقة: "والمؤلف المجهول يحض كل التفسيرات الرمزية، ويقول إن صندوق باندورا ما هو إلا صندوق فعلى لا أكثر ولا أقل، أو بالأحرى صندوق حريمى للزينة، الخ". والمؤلف المجهول المزعوم، إن كان وجد أقلا، يقصد فيما يبدو هدية الجمال الأبدى المذكورة عند فولتير. وليس من المستبعد أن يكون فيلاند أراد أن يسخر من ليساج وفولتير معا فى نفس السياق الفكاهى.

BIBLIOGRAPHY I.

CREATIVE PROMETHEAN LITERATURE (MODERN)

- ca. 1585 : Southern, John : Pandora.
- 1595 : Anonymous : Parabata Vincit, Paris.
- 1598 : Sidney, Sir Philip : Prometheus (in The Countess of Pembroke's Arcadia).
- 1606 : Graig, Alexander : To Pandora (in Amorous Songs, Sonnets, and Elegies). To his Pandora, from England (in Amorous Songs).
- 1608 : Figulus, Benedictus : Pandora magnalium naturalium aurea et benedicta . Strassburg, Zetzener.
- 1609 : Bacon, Francis : Prometheus (in De Sapientia Veterum).
- 1616 : D'Aubigné, T.A. : Les Tragiques donnés au public par le larcin de Prométhée. (Published pseudonymously under L.B.D.D., i.e. Le Bouc du désert, Paris. Probably composed about 1580).
- 1652 : Carleton, R.P. (Thomas Comptonus) : Prometheus christianus seu liber moralium. In quo philosophiae moralis finis et scopus aperitur. Antwerp.
- 1652 : Anonymous : La Pandore, ou l'assemblage de tous les malheurs que la France a soufferts dans le ministère du Cardinal Mazarin.
- 1656 : Cowley, Abraham : Prometheus Ill-Painted (in Miscellanies).
- 1664 : Killigrew, Sir William : Pandora, London.
- 1669 : Calderon : La Estatua de Prometeo, Barcelona (composed 1677).
- 1682 : Brady, Nicholas : The Giants War, By Dr. B — (in State-Poems ; Continued From the time of O. Cromwel, to this present Year 1697, pp. 23-30). A Political Satire published in 1697.

- 1704 : B.M. (Bernard Mandeville ?) : Typhon : or the Wars Between the Gods and Giants ; a Burlesque Poem in imitation of the Comical Mons. Scarron. (From the First Part of Scarron's Typhon).
- 1721 : Lesage : La Boîte de Pandore.
- 1721 : Parnell, Thomas : Hesiod : or, the Rise of Woman.
- 1724 : Swift, Jonathan : Prometheus, Dublin. (Reprinted in Walter Scott's edition of Swift, vol. x, pp. 472-475, 1814).
- 1725 : De Waleff, Blaise-Henri De Corte, Baron : Les Titans, ou l'ambition punie, Liège. .
- 1740 : Voltaire : Pandore.
- 1770 : Wieland : Traumgespräch mit Prometheus.
- 1773 : Goethe : Prometheus : dramatische Fragment.
- 1775 : Wagner, Heinrich Leopold : Prometheus, Deukalion und seine Recensenten. Voran ein Prologus und zuletzt ein Epilogus.
- 1779 : Wieland : Pandora: ein Lustspiel.
- 1785 : Herder : Voransicht und Zurücksicht : ein Gespräch.
- 1792 : Sayers, Frank : Pandora : A Monodrama (in Poems, appended to the Second Edition of Dramatic Sketches of Northern Mythology).
- 1797 : Goethe : Die Befreiung des Prometheus.
- 1797 - Monti, Vincenzo : Il Prometeo. (Published posthumously in 1832 in its entirety ; the first part was published in 1797 and the epopee was completed in 1821).
- 1800 : Anonymous : Les Hommes de Prométhée. (Ms. in the Bibliothèque de Reims).
- 1803 : Herder : Der entfesselte Prometheus : Szenen.
- 1803 : Falks, Johann Daniel : Prometheus: dramatische Gedicht.
- 1807 - Goethe : Pandora.
- 1808 :
- 1816 : Byron : Prometheus.

- 1816 : Colman, George : *Fire ! or the Sun-Poker* (in *Eccentricities for Edinburgh*), Edinburgh.
- ca. 1816 : Anonymous : *Le Prométhée de l'Isle Ste Hélène, Paris ? A Satire on Napoleon at St. Helena*.
- 1818 - Shelley : *Prometheus Unbound : A Lyrical Drama*.
- 1819 : (Published in 1820).
- ca. 1820 : Medwin, Thomas : *Prometheus the Firegiver : An Attempted Restoration of the Lost First Part of the Prometheian Trilogy of Aeschylus*. London, Chatto and Windus, 1877. (Published anonymously and tentatively entered under Medwin in Toronto University Library).
- after 1820 : Coleridge, Hartley : *Prometheus : A Fragment*. (Published in 1851).
- 1821 - Percival, James Gates : *Prometheus* (in *Poems*, 1823).
- 1822 :
- 1825 : Coleridge, S.T. : *Prometheus*.
- 1825 : Smith, Horace : *The Shriek of Prometheus*. Suggested by a Passage in the Second Book of Apollonius Rhodius (in *Gaieties and Gravities*, III, pp. 180-5, 1825 ; reprinted in *Poetical Works*, I, pp. 24-34, 1846).
- 1832 : Hervey, Thomas Kibble : *Mercury and Pandora* (in *Illustrations of Modern Sculpture. A Series of Engravings, with Descriptive Prose, and Illustrative Poetry*, by T.K. Hervey).
Prometheus (ibid.).
- 1838 : Quinet, Edgar : *Prométhée*. Paris, Bonnaire. (Reprinted: Paris, Pagnerre, 1857, and Paris, Baillières, 1877 and 1879 in *Oeuvres complètes*).
- 1839 : Reade, John Edmund : *Prometheus Bound* (in *The Deluge*).
- 1840 : Brereton, Joseph Lloyd : *Prometheus Britannicus ; or John Bull and the Rural Police : a Tragic Comedy*. By a Rugbean. London, Tilt (published anonymously).

- 1842 : Reade, John Edmund : A Record of the Pyramids : a Drama in Ten Scenes (on Prometheus).
- 1843 : Lowell, James Russell : Prometheus.
- 1843 : Ménard, Louis : Prométhée délivré. Paris, Comptoir des Imprimeurs Réunis. (Reprinted : Paris, Dentu, 1855 ; Paris, L'Art Indépendant, 1895).
- 1844 : Schömann, Georg Friedrich : Prometheus Solutus.
- 1847 : Story, William Wetmore : Prometheus (in Poems), Boston.
- 1848 : Autran, J. : La Fille d'Eschyle, étude antique : pièce jouée à l'Odéon le 9 mars 1848. (Printed, Paris 1877).
- 1850 : Hawkins, Thomas : Prometheus, London.
- 1855 : Fish, Franklin W. : Prometheus (in Poems), New Haven.
- 1857 : Grenier, E. : Prométhée délivré, Paris.
- 1857 : Blackie, John Stuart : Pandora ; Prometheus ; etc. (in Lays and Legends of Ancient Greece).
- 1858 : Longfellow, Henry Wadsworth : Prometheus (in The Courtship of Miles Standish), Boston.
Epimetheus (ibid.).
- 1859 : Garnett, Richard : Io in Egypt (in Io in Egypt).
- 1861 : Ashe, Thomas : The Myth of Prometheus (in Dryope).
- 1861 : Anonymous : Prometheus' Daughter, A Poem. London.
- 186? : Byron, Henry James : Pandora's Box; a Mythological Extravaganza in One Act. London, Lacy.
- 186? : Planché, James Robinson : Olympic Revels, or Prometheus and Pandora : a Mythological, Allegorical Burletta in One Act. Not Translated from the French but Borrowed from the English of George Colman the Younger, etc. London, Lacy.
- 1864 : Horne, Richard Henry (Hengist) : Prometheus the Fire-Bringer, Edinburgh.
- 1864 : Anonymous : Pandora's Box, a Mythological Burlesque, Nottingham.

- 1866 : Horne, Richard Henry (Hengist) : Prometheus the Firebringer. Melbourne, H.T. Dwight.
- 1866 : Heredia, José Maria de : Prométhée (in *Le Parnasse contemporain*), Paris.
- 1866 : Silvestre., Armand : Prométhée (in *Poésies*). Paris, Lemerre, 1880.
- 1867 : Simcox, George Augustus : Prometheus Unbound : A Tragedy.
- 1867 : Yardley, Edward : Prometheus (in *Melusina*).
- 1867 : Anonymous : Prometheus in Atlantis; à Prophecy of the Extinction of Christian Civilization. London, Low.
- 1869 : Busch, William : Prometheus ; or Mephistophiles Gets his Fill : an Original Ethical Dramatic Extravaganza in Five Acts, Chicago. (Published anonymously).
- 1869 : Busch, William : Prometheus' Diarial Account, a Novelistic Extravaganza, Chicago.
- 1875 : Longfellow, Henry Wadsworth : The Masque of Pandora, Boston.
- 1877 : Putnam, S.P. : Prometheus, a Poem. Putnam's Sons.
- 1877 : Bennett, William Cox : Prometheus the Firegiver ; an Attempted Restoration of the Lost First Part of the Promethean Trilogy of Aeschylus. London, Chatto and Windus. (Published anonymously and entered in several libraries under William Cox Bennett; cf. item 1820).
- 1878 : Taylor, Bayard : Prince Deukalion, Boston.
- 1878 : Grandmougin, Charles : Prométhée, drame antique en quatre parties, en vers. Paris, Sandoz et Fischbacher.
- 1880 : Symonds, John Aldington : Prometheus Dead (in *New and Old*).
- 1881 : O'Reilly, John Boyle : Prometheus-Christ (in *The Statues in the Block*).
- 1881 : Spitteler, Carl : Prometheus und Epimetheus : ein gleichniss von Carl Felix Tandem (pseudonym for Spitteler). Aarau, Sauerländer.

- 1883 : Bridges, Robert : Prometheus the Firegiver : a Mask in the Greek Manner. Oxford, Daniel. (Privately printed ; reprinted 1884 Bell and Sons ; 1898, Clarendon Press ; 1913, Oxford University Press, etc.).
- 1883 : Harwood, Isabella : Pandora, a Poetical Drama. London, Ellis and White. (With other plays : Andrea the Painter, Claudia's Choice, and Orestes. Published under the pseudonym of Ross Neil).
- 1883 : Moore, Charles Leonard : Herakles ; Prometheus (in Poems Antique and Modern), Philadelphia.
- 1884 : Mills, Elliot, E. : Pandora's (the) Log ; a Diary of our Ulster Campaign. By Vivian Gray Esq., London. (Published pseudonymously).
- 188? : Reece, Robert : Prometheus, or the Man on the Rock, a New and Original Extravaganza. London, Lacy. (In Plays).
- 1885 : James, Henry : Pandora (with Georgina's Sons, the Path of Duty, Four Meetings). Boston, J.R. Osgood & Co.
- 1885 : Hauptmann, Gerhard : Promethidenloos : eine Dichtung. Berlin, W. Issleib.
- 1886 : Myers, Ernest : The Judgment of Prometheus. London, Macmillan & Co.
- 1887 : Lytton, Robert Earl of : Prometheia — Freedom of Speech and Press, etc. (in After Paradise or Legends of Exile, pp. 159-191). A Mythological Satire.
- 1888 : James, Miss W.M. : Pandora's Portion : a Story of Hope by Austin Clare. (Published pseudonymously).
- 1890 : Crumpton, Natalie : Pandora : a Classical Play for Parlour and School.
- 1891 : Negreponce, Mary, P. : Io and Other Verse.
- 1891 : Aitken, Isabella, T. : Pandora (in Bohemia), Philadelphia.
- 1895 : Péladan, Joséphin : La Prométhéide : Trilogie d'Eschyle en Quatre Tableaux. Paris, Chamuel : Théâtre de la Rose-Croix.

- 1896 : Hewlett, Maurice : Prometheus (in Songs and Meditations).
- 1898 : Watson, Edward W. : The Cry of Prometheus (in Songs of Flying Hours), Philadelphia.
- 1898 : Trevelyan, Robert Calverley : Epimetheus (in Mallow and Asphodel).
- 1899 : Gide, André : Prométhée mal-enchaîné. Paris, Marpon et Flammarion. (Reprinted 1920 N.R.F. ; 1926 Gallimard ; English translation : Prometheus Illbound, by Lillian Rothermere, Chatto & Windus, 1919 ; Italian translation : Il prometeo mal incatenato, 1923 ; Arabic translation : Prometeo thu'l Gill'il Muhmal, by Taha Hussein, Scribe Egyptian, Cairo, 1947).
- 1899 : Gilkin, Iwan : Prométhée. Fischbacher. (Reprinted 1926 in Oeuvres, éd. La Connaissance).
- 1899 : Dungan, Caro Atherton : Pandora (in The King's Jester and Other Short Plays for Small Stages). Boston, Houghton, Mifflin.
- 1899 : Moore, T. Sturge : Io (in The Vinedresser).
- 1900 : Stickney, Joseph Trumbull : Prometheus Pyrphoros. Boston, Houghton, Mifflin.
- 1900 : Hérold, André-Ferdinand : Prométhée (with Jean Lorrain). Cf. 1900 : Duval, P.A.M.
- 1900 : Duval, Paul Alexandre Martin : Prométhée, tragédie lyrique en trois actes. Musique de Gabriel Fauré. Représentée pour la première fois à Béziers, sur le Théâtre des Arènes, le 26 août 1900. (Second edition : Mercure de France). Published pseudonymously under the name of Jean Lorrain. Composed in collaboration with A. Ferdinand Hérold.
- 190? : Skriabin, A. : Prométhée.
- 190? : Baer, Marian, E. : Pandora's Box.
- 190? : Farry, Sir Charles Hubert Hastings : Scenes from Shelley's Prometheus Unbound Set to Music.

- 1904 : Moody, William Vaughn : The Firebringer. Boston, Houghton, Mifflin.
- 1904 : Goldberg, Mécislas : Prométhée repentant : drame, Reims.
- 1904 : Bourges, Elémir : La Nef . Paris, Stock. (Reprinted : Stock, 1922, 1940).
- 1904 : Cox, Ethel Louise : Prometheus (in Poems Lyrical and Dramatic), Boston.
- 1907 : Drew, Bernard : Prometheus Delivered (pp. 13-101).
- 1907 : Noyes, Alfred : The Last of the Titans (in Forty Singing Seamen).
- 1908 : Hahn, Reynaldo : Prométhée triomphant.
- 1908 : Beresford, Dudley : Io and Jupiter (in Lyrics and Legends).
- 1908 : White, Edward Lucas : The Titan (in Narrative Lyrics).
- 1909 : Lodge, Henry Cabot : Herakles. Boston, Houghton, Mifflin.
- 1910 : Hole, W.O. : The Chained Titan : A Poem of Yesterday and Today.
- 1910 : Lugones, Leopoldo : Prometeo : un proscrito del sol. Buenos Aires, Talleres de Otero.
- 1910 : Andrade, Olegario Victor : Prometheus : Dichtung, netzt einen Skizze vom Leben des Dichters. Translated by R. Ludloff in Argentinische Dichtungen, Bd. I.
- 1911 : Konopnicka, Marya : Prométhée et Sisyphe (in Pages choisies, traduction H.C.). Paris, Lethielleux.
- 1911 : Mitchell, John Ames : Pandora's Box. New York, Stokes.
- 1912 : MacKaye, Percy : To the Firebringer (in Uriel). Boston, Houghton, Mifflin.
- 1912 : Baggorre, Sir Reed Gooch : Genesis of the Gods ; The War with the Giants (in Mythological Rhymes).

- 1914 : Wedekind, Frank : Pandora's Box : a Tragedy in Three Acts. Translated by Samuel A. Eliot, Jr. New York, Boni.
- 1915 : La Massena, C.E. : Pandora.
- 1918 : Ruggi, Lorenzo : Prometeo : visione drammatica in quattro atti. Bologna, Zanichelli.
- 1920 : Pérez de Ayala, Ramon : Prometheus : the Fall of the House of Limon. Translated by Alice P. Hubbard and Grace Hazard Conkling. New York, Dutton.
- 1920 : Varagine, Jacobus : Pandora (in Legenda Aurea). Leipzig, Insel-Verlag.
- ca. 1920 : Watson, Frederick : Pandora's Young Men.
- 192? : Mackenna, Stephen : Pandora's Box. Ward, Lock.
- 1921 : Jeffrey, William : Prometheus returns and Other Poems.
- 192? : Ames, Jenefer : Pandora Lifts the Lid. New York, Dial Press.
- 1923 : Amend, J.G. : Pandora's Box (in Ten Minute Plays, edited with Foreword by Pierre Loving). New York, Brentano.
- 1923 : Eftimiu, Victor : Prometheus : Tragödie in fünf Akten. Translated into German by Felix Braun, with a Foreword by Hugo von Hoffmannsthal. Leipzig, Insel-Verlag.
- 1924 : Spitteler, Carl : Prometheus der Dulder. Jena, Diederichs (An Epic Poem).
- 1924 : Morley, Christopher and Don Marquis : Pandora Lifts the Lid. New York, Doran.
- 1924 : Wright, Gene : Pandora La Croix : a Novel. Philadelphia & London, Lippincott.
- 1924 : Spencer, Arthur Weightman : Prometheus Unbound and Other Experiments in Verse. Brookline, Mass., the Riverside Press.
- 1924 : Vokes, William : The Labours of Herakles.
- 1924 : Ransom, John Crowe : Prometheus in Straits (In Chills and Fever).

- 1925 : Fletcher, John Gould : The Death of Prometheus (in Parables), London.
- 1925 : Sitwell, Edith : Pandora's Box (in Troy Park).
- 1925 : Allen, Hervey : The Fire Thief (in Earth Moods).
- 1926 : Mendell, Clarence W. : Prometheus Unbound, Yale University Press.
- 1926 : Reeve, Arthur Benjamin : Pandora. New York, Harper.
- 1926 : Trevelyan, Robert Calverly : Epimetheus (in The Deluge).
- 1926 : Yarnall, Agnes : Pandora and Other Poems, Philadelphia.
- 1927 : Nichols, W.B. : Prometheus in Piccadilly. Ward, Lock.
- 1929 : O'Neill, Mary Davenport : Prometheus and Other Poems.
- 1929 : Moore, Merrill : Pandora and the Moon (in The Noise that Time Makes).
- 1929 : Pemberton, L.B. : Prometheus Unbound ; etc. (in The Dance at the Spring), Boston.
- 193? : Baudoin, Charles : Pandore.
- 1931 : Deutsche, Babette : Epistle to Prometheus.
- 1933 : Masters, Edgar Lee : Prometheus (in The Serpent in the Wilderness).
- 1939 : Norwid, Cyprian : Promethidion. Introduction et traduction de Joseph Pérard. Paris, Bibliothèque Polonaise.
- 1941 : Rosten, Norman : Prometheus in Granada, a Verse Play (in W. Koslenko's Collection of One Hundred Non-Royalty Radio Plays, pp. 251-259.)
- 1946 : Paredes, Ramon Gonzalez : Prometeo, Poema. Caracas, Artes Graficas.
- 1946 : Blake, Francis : The American Prometheus. New York, the Fine Editions Press.

BIBLIOGRAPHY II
PROMETHEAN CRITICISM

- Ackermann, Richard: "Studien über Shelley's 'Prometheus Unbound'"
(in *Englische Studien*, XVI, 19-39), 1892.
- Adams, Henry: *The Life of George Cabot Lodge*. Boston, Houghton,
Mifflin, 1911.
- Adkins, Nelson F.: "The Poetic Philosophy of William Vaughn
Moody" (in *Texas Review*, IX, 97-112), 1923-4.
- Albérès, René-Marill: *La Révolte des écrivains d'aujourd'hui*.
Paris, Corrèa, 1949.
- Anonymous: "Le Nouveau crucifiement de N.S.J.-Christ, par
Edgar Quinet ..." Hervé, 1866.
- Anonymous: "Le Nouveau crucifiement de N.S.J.-Christ, par
Louis Ménard ..." Hervé, 1866.
- Antcliffe, Herbert: "Prometheus in Literature" (in *Nineteenth
Century*, XCVI, 815-24), 1924.
- Archambault, Paul: *Humanité d'André Gide*. Paris, Bloud et Gay,
1950.
- Aubrun, R.G.: *Joséphin Péladan*. Paris, Sansot, 1904.
- Aubrun, R.G.: "La Renaissance tragique et le théâtre de Péladan"
(in *Chronique des Livres*, 25 Juillet, 66-71), 1904.
- Austin, Sarah: "Goethe's Prometheus" (in *Characteristics of
Goethe*, pp. 255 et seq.).
- Bailey, John: "Prometheus in Poetry" (in *The Continuity of Letters*,
Clarendon Press, pp. 103-38), 1923.
- Baker, Carlos: *Shelley's Major Poetry: The Fabric of a Vision*.
Princeton University Press, 1948.
- Bald, Marjory A.: "Shelley's Mental Progress" (in *Essays and
Studies by Members of the English Association*, XIII,
112-137), 1928.
- Baldensperger, F.: *Goethe en France*. Hachette, 1904.

- Baldensperger, F. (ed.) : *Poèmes de Vigny*, 1914. (On the influence of Shelley's 'Prometheus Unbound' on the 'Maison de Berger').
- Baldensperger, F. : "Shelley" (in *Revue de la Littérature Comparée*, Octobre-Décembre, 447-8), 1922.
- Barnard, Ellsworth : *Shelley's Religion*. Minnesota University Press, 1937.
- Barot, Odysse : "Un Poète philosophe: Shelley" (in *Revue Contemporaine*, 30 Nov. et 15 Déc. 1867).
- Barrell, Joseph : *Shelley and the Thought of his Time*. New Haven, 1947.
- Barrès, M. : "Louis Ménard" (in *Revue Bleue*, XVIII, 33-36), 1902.
- Barrès, M. : *Louis Ménard, dernier poète de l'hellénisme*. Durel, 1909.
- Beaubourg, M. : "La Prométhéide de J. Péladan" (in *Mercure de France*, Septembre, 358-60), 1895.
- Belling, J. : *Die Metrik in Goethes Pandora*. Bromberg, 1890.
- Benham, Allen H. : "Shelley's 'Prometheus Unbound': An Interpretation". (in *Personalist*, IV, 110-20), 1923.
- Berthelot, Ph. : "Louis Ménard" (in *Revue de Paris*, III, 572-90), 1901.
- Berthelot, Ph. : *Le dernier païen, Louis Ménard et son oeuvre*. Juven, 1902.
- Biedermann, Woldemar von : "Prometheus" (in *Goethe-Forschungen*, 124-144). Frankfurt-on-Maine, 1879.
- Blackwood Magazine : *Review of Shelley's 'Prometheus Unbound'*, VII, Sept. 1820.
- Blunden, Edmund : *Shelley*. London, 1946.
- Blunden, Edmund : *Leigh Hunt's Examiner Examined, 1808-1825*. London, 1928.
- Bodkin, Maud : *Archetypal Patterns in Poetry*. Oxford University Press, 1934.
- Boissy, G. : "De la Tragédie à propos de J. Péladan" (in *Mercure de France*, Août, 401-8), 1904.

- Bouyer, R. : "Joséphin Péladan" (in *Revue Bleue*, 634-8, 19-26 décembre), 1918.
- Braak, Sybrandi : *André Gide et l'âme Moderne*. Paris, 1922.
- Bradley, A.C. : "Old Mythology in Modern Poetry" (in *Macmillan's Magazine*, XLIV, 28-47), 1881.
- Bridges, Robert : Reviews of his 'Prometheus the Firegiver' : *Academy*, XXVI, 334-5, 1884 ; *Athenaeum*, January 24, p. 115, 1885.
- Brückner, Wilhelm : "Über Goethes Pandora" (in *Zeitschrift für den deutschen Unterricht*, Bd. VII, 355-68), 1892.
- Buell, L.B. : "Byron and Shelley" (in *Modern Language Notes*, XXXII, 312-3), 1917.
- Buriss, Eli E. : "The Classical Culture of Percy Bysshe Shelley" (in *Classical Journal*, XXI, 344-54), 1925-6.
- Bush, Douglas : *Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry*. Minnesota University Press, 1932.
- Bush, Douglas : "Notes on Shelley" (in *Philological Quarterly*, XIII, 299-302), 1934.
- Bush, Douglas : *Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry*. Harvard University Press, 1937.
- Butler, E.M. : *The Tyranny of Greece over Germany*. Cambridge University Press, 1935.
- Butler, E.M. : *The Myth of the Magus*. Cambridge University Press.
- Butler, E.M. : *The Fortunes of Faust*. Cambridge University Press.
- Cameron, K.N. : "Shelley and Ahrimanes" (in *Modern Language Quarterly*, III, 287-96), 1942.
- Cameron, K.N. : "The Political Symbolism of 'Prometheus Unbound'" (in *Publications of the Modern Language Association*, LVIII, 728-753), 1943.
- Campbell, Olwen Ward : *Shelley and the Unromantics*, 1924.
- Canat, René : *La Renaissance de la Grèce antique (1820-1850)*. Paris, 1911.

- Castelain, Maurice : "Démogorgon, ou le barbarisme déifié" (in Bulletin de l'Association Guillaume Budé, XXXVI, 22-39), 1932.
- Cazamian, Louis : "Introduction" to his translation of Shelley's 'Prometheus Unbound'. Paris, Aubier, 1942.
- C. de C. : "Edgar Quinet" (in Bibliothèque Universelle, XIV, 259-274), 1838.
- Centenaire de Quinet, Le : Hachette, 1903.
- Chassin, C. : Quinet, sa vie et son oeuvre. Paris, Piaget, 1859.
- Chislett, William : The Classical Influence in English Literature in the Nineteenth Century. Boston, 1918.
- Claar, Emil : Shelley : Trauerspiel in fünf Aufzügen. Vienna, 1876. (A play suppressed by the censor until 1918).
- Clarke, Helen A. : "A Sketch of the Promethean Myth in Poetry" (in Poet Lore, IV, 135-44), 1892.
- Clarke, Helen A. : Ancient Myths in Modern Poets. New York, 1910.
- Clarke, M.L. : Greek Studies in England, 1700-1830. Cambridge University Press, 1935.
- Clouard, M. : "André Gide" (in Mercure de France, VIII C, 492), 1909.
- Collins, J. Churton : Greek Influence on English Poetry, 1910.
- Comoedia : "La Prométhéide", 21 décembre 1925 (by G. Boissy) ; 25 october 1926.
- Cook, A.S. : "Notes on Shelley" (in Modern Language Notes, XX, 161-2), 1905.
- Courtney, W.L. : "Mr. Thomas Hardy and Aeschylus" (in Fortnightly Review, CVII, 464-77, 629-40), 1917.
- Croce, Benedetto : Goethe (English translation, Knopf), 1923.
- Current Literature : "William Vaughn Moody", Dec. 1910.
- Desonay, Fernand : Le Rêve hellénique chez les poètes parnassiens. Paris, 1928.
- Dossier de Béziers : Prométhée (Collection Rondel).

- Dowden, Edward : "Edgar Quinet" (in *Fortnightly Review*, XV, 199-218), 1871.
- Dowden, Edward : *The Life of Shelley*. London, 1886 (2 vols.).
- Drain, Henri : *Nietzsche et Gide*. Paris, éd. de la Madeleine, 1942.
- Ducros, Jean : *Le Retour de la poésie française à l'antiquité grecque au milieu du XIXe siècle*. Paris, 1918.
- Dudley, A. : "Le Mouvement poétique anglais depuis Shelley" (in *Revue des Deux Mondes*, 1er Juin, 147-165 ; *ibid*, 15 septembre 1854, 1136-60, and 15 février 1856, 821-46).
- Duntzer, Heinrich : "Goethes Prometheus und Pandora" (in *Erläuterung zu den deutschen Klassikern*, Band LV). Leipzig, 1874.
- Ebeling, Elizabeth : "A Probable Paracelsian Element in Shelley" (in *Studies in Philology*, XXXII, 508-25), 1935.
- Egmont, Gabriel Trarieux d' : *Prométhée, ou le mystère de l'homme*. Paris, Adyar, 1947 (3e éd.).
- Ernest-Charles, J. : *Le Théâtre des poètes, 1895-1910*. Paris, 1910 (on Péladan and Héroid).
- Estève, H. (ed.) : *Destinées of Alfred de Vigny, 1913*. (On the Influence of Shelley's 'Prometheus Unbound' on the Destinées).
- Etienne, L. : "Le Paganisme poétique en Angleterre" (in *Revue des Deux Mondes*, 15 mai, 1291-317), 1867.
- Etienne, L. : "Shelley" (in *Revue Européenne*, 1er Avril, 509-34), 1860.
- Europe Littéraire L' : *Shelley*, pp. 13-14, 1833.
- Evans, F.B. : "Shelley, Godwin, Hume, and the Doctrine of Necessity" (in *Studies in Philology*, XXXVII, 632-640), 1940.
- Examiner, The : Review of Shelley's 'Prometheus Unbound' by Leigh Hunt, Jan. 20, June 9, 16, and 23, 1822.
- Fairclough, Henry R. : *The Classics and Our Twentieth-Century Poets*. Stanford University Press, 1927.
- Figaro, Le : *Supplément littéraire* (On Shelley : Articles by Paul Bourget, Henri Bordeaux, H. de Régnier, P. Gregh), Juillet 1922.

1903.

- Fortoul, H. : "Le Prométhée d'Edgar Quinet" (in *Revue de Paris*, LI, 218-41), 1838.
- Forum : "William Vaughn Moody", October, 1922.
- Foster, Finley M.K. : *English Translations from the Greek*. Columbia University Press, 1918.
- Frye, Northrop : *Fearful Symmetry : A Study of William Blake*. Princeton University Press, 1947.
- Garnier, Paul-Louis : "Prométhée" (in *Revue Blanche*, 15 septembre 1900).
- Gates, J. : "Shelley and Calderon" (in *Philosophical Quarterly*, XVI, 49-58), 1937.
- Gautier, P. : *Un Prophète : Edgar Quinet*. Plon, 1917.
- Gayley, Charles M. : *The Classic Myths in English Literature and in Art*. Boston and New York, 1911.
- Gilbert, Allen : "A Note on Shelley", Blake, and Milton" (in *Modern Language Notes*, XXXVI, 505-6), 1921.
- Gingerich, S.F. : *Essays in the Romantic Poets*. New York, 1924.
- Gomont, H. : "Poètes anglais au XIX siècle : Byron, Shelley" (in *Revue de l'Est*, I, 189-207), 1864.
- Gordon, George (ed.) : *English Literature and the Classics*. Oxford, Clarendon Press, 1912.
- Grabo, Carl : "Electricity, the Spirit of the Earth, in Shelley's 'Prometheus Unbound'" (in *Philological Quarterly*, VI, 133-50), 1927.
- Grabo, Carl : "Astronomical Allusions in Shelley's 'Prometheus Unbound'" (in *Philological Quarterly*, VI, 362-78), 1927.
- Grabo, Carl : *A Newton Among the Poets*. North Carolina University Press, 1930.
- Grabo, Carl : *Prometheus Unbound : An Interpretation*. North Carolina Press, 1935.

- Graf, Arthuro : *Prometeo nella poesia*. Torino, 1920.
- Grappe, G. : "Edgar Quinet." (in *La Quinzaine*, 1er Avril), 1903.
- Grix, F. Le : "Péladan" (in *Revue Hebdomadaire*, VII, 270-5), 1918.
- Guérard, Albert : *French Prophets of Yesterday : A Study of Religious Thought Under the Second Empire*. London, 1913.
- Guérard, Albert : *Robert Bridges*. Harvard University Press, 1942.
- Guérard, Albert : "Prometheus and the Aeolian Lyre", (in *Yale Review*, vol. 3), 1944.
- Guerle, E. : "Byron, Shelley et la littérature anglaise" (in *Revue des Deux Mondes*, XIX, 412-34), 1859.
- Guild, Edward C. : *A List of Poems Illustrating Greek Mythology in the English Poetry of the Nineteenth Century*. Bowdoin College Library Bulletin, No. I, pp. 15-31, 1891.
- Gutteling, Johanna F.C. : *Hellenic Influence on the English Poetry of the Nineteenth Century*. Amsterdam, 1922.
- Gutteling, Johanna F.C. : "Demogorgon in Shelley's 'Prometheus Unbound' " (in *Neophilologus*, IX, 283-85), 1924.
- Harnack, Otto : "Goethe's Pandora" (in *Essais und Studien zur Literatur-Geschicht*, 99-118), Braunschwig. (Published before in *Preussische Jahrbücher*), 1893.
- Harper's Weekly : "William Vaughn Moody", Nov. 12, 1910.
- Heath, R. : *Edgar Quinet : His Early Life and Writings*. Teubner, 1881.
- Heath, R. : "Edgar Quinet" (in *La Grande Revue*, XXXIX, 529-47), 1881.
- Henry, David O. : *William Vaughn Moody : A Study*. Boston, 1934.
- Hommage à André Gide : (Various hands), éd. du Capitole.
- Hood, Thurman L. : *Browning's Ancient Classical Sources*. Harvard Studies in Classical Philology, XXXIII, 78-180, 1922.
- Hungerford, E.B. : *Shores of Darkness*. New York, 1941. ('Prometheus Unbound and Adonais').
- Independent : "William Vaughn Moody", Feb. 6, 1913.

- Jones, Claude E. : "Christ a Fury?" (in *Modern Language Notes*, L, 41), 1935.
- Journal Général de la Littérature Etrangère* : "Shelley", XXXIII p. 33 ; cf. p. 172, 1839. Cf. XXVI, p. 276, 1826.
- Journal des Savants* : (Shelley's : 'Prometheus Unbound'), June, 1821. (Announced for the first time in France).
- Kellner, L. : "German Translations of 'Prometheus Unbound'" (in *Englische Studien*, XXII, 295-8), 1895.
- Killen, Alice : "Influence of Shelley's Wandering Jew on Quinet" (in *Revue de la Littérature Comparée*, Janvier I, 1936), 1925.
- Kilmer, J. : "William Vaughn Moody" (in the *Circus and Other Essays*).
- Kitchin, George : *A Survey of Burlesque and Parody in English*. Edinburgh and London, 1931.
- Knight, A.H.J. : "Some Reflections on Spitteler's 'Prometheus und Epimetheus'" (in *Modern Language Review*, XXVII, 330-47), 1932.
- Knight, A.H.J. : *Some Aspects of the Life and Work of Nietzsche, Particularly of His Connection with Greek Literature and Thought*. Cambridge University Press, 1933.
- Knight, G. Wilson : "The Naked Seraph : an Essay on Shelley" (in *The Starlit Dome*, Oxford University Press), 1941.
- Knowles, Dorothy : *La Réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*. Paris, Droz, 1934.
- Koszul, A. : "Les Océanides et le thème de l'amour dans le Prométhée de Shelley" (in *Revue Anglo-Américaine*, II, 385-93), 1924-5.
- Koszul, A. : "Longfellow et Quinet" (in *Mélanges Baldensperger*, 19-22). Hachette, 1930.
- Kraemer, Casper J. : "The Influence of the Classics on English Literature" (in *Classical Journal*, XXII, 485-97), 1926-27.
- Lalou, R. : *André Gide*. Heissler, 1928.
- Landi, Carlo : *Demogorgone*. Palermo, Sandron, 1930.
- Lang, Renée : *André Gide et la pensée allemande*. Paris, Egloff, 1949.

- Larroumet : "Prométhée" (in *Le Temps*, 30 sept.), 1900.
- Latimer, George D. : "A Study of Browning's 'Ixion' " (in *Poet Lore*, IV, 243-54), 1892.
- Law, Helen H. : *Bibliography of Greek Myth in English Poetry* (Service Bureau for Classical Teachers, Bulletin XXXVII). New York, 1932.
- Lawton, W.C. : "The Classical Element in Browning's Poetry" (in *American Journal of Philology*, XVII, 197-216), 1896.
- Ledrain, E. : *Edgar Quinet*. Picard et Kœan, 1903.
- Levin, Harry : *The Broken Column : A Study in Romantic Hellenism*. Harvard University Press, 1931.
- Lewis, Charleton M. : "William Vaughn Moody" (in *Yale Review*, II, 688-703), 1913.
- Liptzin, Solomon : *Shelley in Germany*. New York, 1924.
- Literary Gazette* : Review of Shelley's 'Prometheus Unbound', Sept. 9, 1820.
- London Gazette* : Review of Shelley's 'Prometheus Unbound', II, Oct., 1820.
- Lotspeich, Henry G. : "Shelley's 'Eternity' and Demogorgon" (in *Philological Quarterly*, XIII, 309-11), 1934.
- Lorrin, Paul : *Les Sources de l'oeuvre de Longfellow*. Paris, Larose, 1913.
- Madariaga, Salvador de : *Shelley and Calderon, and Other Essays*. London, 1920.
- Magnin, Charles : "Le Prométhée d'Edgar Quinet" (in *Revue des Deux Mondes*, XV, 472-490), 1838. Reprinted in *Causeries et méditations*, vol. I, 266-297, Paris, Duprat (with references to Shelley's 'Prometheus Unbound').
- Mann, Klaus : *André Gide and the Crisis of Modern Thought*. Creative Age Press, New York.
- Marshall, Lily E. : "Greek Myths in Modern English Poetry : Introduction" (in *Studi di Filologia Moderna*, IV, 255-80), 1911.

- Ménard, Louis : "La Symbolique du feu" (in *Gazette des Beaux-Arts*, XXXVI, 164-175), 1875.
- Ménard, Louis : "La Légende du Paradis Perdu" (in *Revue Bleue*, V, 213-5), 1883.
- Michel, H. : *Edgar Quinet*. Lyon, Storck, 1904.
- Miomandre, Fr. de : "André Gide et l'inquiétude philosophique" (in *Mercure de France*, XLII, 361), 1902.
- Monde Théâtral, Le : "Prométhée", 29 juillet, 1920.
- Montégut, E. : *Essai de la littérature anglaise*. Hachette, 1883 (Shelley).
- Monthly Review : Review of Shelley's 'Prometheus Unbound', XCIV, Feb., 1821.
- Monthly Review and Magazine (Calignani's) : Shelley, Oct.-Dec., pp. 33-39, 1824.
- Moody, William Vaughn : "The Poems of Trumbull Stickney" (in *North American Review*, CLXXXIII, 1005-18), 1906.
- More, Paul Elmer : "Shelley" (in *Shelburne Essays : Seventh Series*). New York, 1910.
- Morris, Max : "Prometheus" (in *Goethe-Studien*, vol. I, 237-48). Berlin, 1892.
- Morris, Max : "Pandora" (*ibid.*, 249-291).
- Mourier, Athénaïs : "Le Prométhée de Quinet" (in *Revue Française et Etrangère*, Juillet, 93-110), 1838.
- Muhlfeld, L. : "Prométhée" (in *Echo de Paris*, Août 30), 1900.
- Muirhead, James : "Carl Spitteler and the New Epic" (in *Essays by Divers Hands : Being the Transactions of the Royal Society of Literature*, N.S., X, 35-57), 1931.
- Murray, Gilbert : *The Classical Tradition in Poetry*. Harvard University Press, 1927.
- Nairn, J.A. : "Robert Browning's Debt to Classical Literature" (in *Transactions of the Royal Society of Literature*, Second Series, XXIX, 71-94), 1909.

- Nietchie, Elizabeth : "Browning's Use of the Classics" (in *Classical Weekly*, XIV, 105-10), 1920-21.
- Nolte, Fred Otto : *German Literature and the Classics : Bibliographical Guide* (*Harvard Studies and Notes in Philology and Literature*, XVIII, 125-63), 1935.
- Notopoulos, James A. : "Shelley and Thomas Taylor" (in *Publications of the Modern Language Association*, LI, 502-17), 1936.
- Notopoulos, James A. : *The Platonism of Shelley*. Duke University Press, 1949.
- Nouvelle Revue du Midi : Numéro consacré à Péladan, Nîmes, 1925.
- Oeuvre, L' : "La Prométhéide", 22 Déc., 1925.
- O'Rourke, Eileen : *The Use of Mythological Subjects in Modern Poetry*. London University Press, 1912.
- Partridge, E. : *The French Romantics' Knowledge of English (1820-1848)*, 1924.
- Peck, Walter E. : *Shelley : His Life and Work*. Boston and New York, 1927.
- Pesce, D. : "Il Classicismo di P.B. Shelley" (in *La Nuova Italia*, Florence, January 1934, II et seq., February, 56 et seq.).
- Peyre, Henri : *Bibliographie critique de l'hellénisme en France de 1843 à 1870*. Yale University Press, 1932.
- Peyre, Henri : *Louis Ménard*. Yale University Press, 1932.
- Peyre, Henri : *Shelley et la France*. Le Caire, 1935.
- Pierce, Frederick E. : "The Hellenic Current in English Nineteenth Century Poetry" (in *Journal of English and Germanic Philology*, XVI, 103-35), 1917.
- Pioch, G. : "Prométhée" (in *Musica*, Feb.), 1908.
- Prade, V. de la : "Quinet" (in *Revue Lyonnaise*, IX, 377, 397), 1839.
- Prescott, Frederick C. : *Poetry and Myth*. New York, 1927.
- Quarterly Review : Review of Shelley's 'Prometheus Unbound', XXVI, Oct. 1821.

- Quesnel, L. : "Les Poètes anglais : Shelley" (in *Revue Bleue*, 6 Oct. 320-26), 1877.
- Quinet, Edgar : "De la Fable de Prométhée considérée dans ses rapports avec le christianisme" (in *Revue des Deux Mondes*, XIII, 337-351), 1838.
- Rabbe, Félix : *Shelley : sa vie et ses oeuvres*. Paris, Savine, 1887. (English Translation, 1888).
- Rader, Melvin, M. : "Shelley's Theory of Evil Misunderstood" (in *Western Reserve Studies : A Miscellany, New Series*, XXXIII), 1930.
- Recueil des articles publiés dans la *Revue Pédagogique* à l'occasion du centenaire de Quinet. Delagrave, 1903.
- Regnard, A. : "Un Poète révolutionnaire : Shelley" (in *La Jeune France*, 13-23 ; 70-76 ; 118-122 ; 167-180).
- Reville, Albert : "Le Mythe de Prométhée et les études modernes sur l'humanité primitive" (in *Revue des Deux Mondes*, XL, 843-71, 15 Août), 1862.
- Reville, Albert : "Les Origines du christianisme selon l'école de Tubingue. Le Dr. Bauer et ses oeuvres" (in *Revue des Deux Mondes*, VL, 104-42), 1863.
- Reville, Albert : "Histoire du Diable" (in *Revue des Deux Mondes*, LXXXVIII, 876-95), 1870.
- Revue Britannique* : "Puissances intellectuelles de notre âge : Shelley". Second Series, VI, pp. 217-213 (from the *Edinburgh Review*).
- Riggs, Thomas : "Prometheus : 1900" (Trumbull Stickney).
- Rivière, J. : "André Gide" (in *Grande Revue*, LXIX, 757-777 ; LXX, 90-113), 1911.
- Rivière J. : *Etudes*. Gallimard, 1924 (On Gide).
- Robertson, John G. : *The Gods of Greece in German Poetry*. Clarendon Press, 1924.
- Roscoe, Burton : *Prometheans : Ancient and Modern*. Putnam, 1933.
- Rossetti, W.M. : "Shelley's 'Prometheus Unbound'" (in *Shelley Society Papers*, I, 138-79), 1888 et seq.

- Sandys, Sir John : A History of Classical Scholarship. Cambridge University Press, 1903-8 (3 vols.).
- Santayana, George : "Shelley" (in *Winds of Doctrine*). New York, 1913.
- Sargeaunt, G.M. : "Classical Myths in the National Gallery" (in *Classical Studies*), 1929.
- Sarrazin, G. : *Poètes modernes de l'Angleterre*. Paris, 1885. (Shelley).
- Saxl, Fritz (ed.) : *England und die Antike*. Vorträge der Bibliothek Warburg (1930-31). Leipzig and Berlin, 1932.
- Schäfer, Th. : "Aeschylus' Prometheus und Wagners Loge". Bremen, 1899.
- Schmidt, Erich : "Goethes 'Prometheus'" (in *Jahrbuch*, Bd. XX, 1-22), 1899.
- Schorer, Mark : *William Blake*. Holt, 1946.
- Schure, Edouard : "Le Poète Panthéiste de l'Angleterre : 1. La Vie de Shelley 2. L'Oeuvre de Shelley" (in *Revue des Deux Mondes*, 1 and 15 Feb., 537-668 and 745-779), 1877. Reprinted in *Précurseurs et révoltés*. Paris, Perrin, 1923.
- Scott, W.S. : *Shelley at Oxford*. London, 1944.
- Seckendorff, Le : *Prometheus*, circa 1800.
- Seznec, Jean : *La Survivance des dieux antiques : essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*. London, Warburg Institute, 1940.
- Sheppard, J.T. : *Aeschylus and Sophocles*. New York, 1927.
- Shorey, Paul : "The Poetry of William Vaughn Moody" (*University of Chicago Record*, XIII, 172-200), 1927.
- Smith, F. Seymour : *The Classics in Translation*, 1930.
- Smyth, Herbert Weir : *Aeschylean Tragedy*. California University Press, 1924.
- Steeg, T. : *Edgar Quinet*. Cornély, 1903.

- Stinchcomb, James : "Classical Mythology in Contemporary American Poetry" (in *Classical Weekly*, XXVI, 81-4), 1932-33.
- Stockoe, F.W. : *German Influence in the English Romantic Period*. Cambridge University Press, 1926.
- Strong, Archibald T. : *Three Studies in Shelley*. Oxford University Press, 1921.
- Symons, Arthur : *The Romantic Movement in English Poetry*, 1909.
- Taillandier, St.-René : "Edgar Quinet et ses oeuvres" (in *Revue des Deux Mondes*, XVI, 125-59), 1858.
- Thompson, Edward : *Robert Bridges*. Oxford University Press, 1944.
- Thompson, Francis : "Paganism Old and New" (in *Works*, ed. W. Meynell, III, 38-51), 1913.
- Thompson, Lawrence : *Melville's Quarrel with God*. Princeton University Press, 1951.
- Thomson, J.A.K. : *The Religious Background of the Prometheus Vincit* (*Harvard Studies in Classical Philology*, XXXI, 1-37), 1920.
- Tillyard, E.M.W. : "Shelley's 'Prometheus Unbound' and Plato's 'Statesman'" (in *London Times Literary supplement*, Sept. 29, 691), 1932 ; cf. George Sampson, *ibid.*, 762.
- Todd, O.J. : "The Character of Zeus in Aeschylus' 'Prometheus Bound'" (in *Classical Quarterly*, XIX, 61-67), 1925.
- Toutain, G.L. : "Péladan" (in *Mercure de France*, CXXIIX, 385), 1918.
- Trarieux, G. : "Edgar Quinet" (in *Cahier de la Quinzaine*, 53-9), 1903.
- Trevelyan, Humphrey : *The Popular Background of Goethe's Hellenism*, 1934.
- Tronchon, Henri : *Le Jeune Edgar Quinet*. Paris, 1937.
- Valkhoff, P. : "Louis Ménard" (in *Neophilologus*, 88-100), 1916.
- Vincenti, L. : "Prometeo" (in *Leonardo*, III, 97-101), 1932.

- Walzel, Oskar : *Das Prometheusymbol von Shaftesbury zu Goethe*. Munich, 1932.
- Weber, Carl J. : "Thomas Hardy's 'Aeschylean Phase' " (in *Classical Journal*, XXIX, 533-35), 1933-34.
- West, Albert H. : *L'Influence française dans la poésie burlesque en Angleterre entre 1660 et 1700*. Paris, 1931.
- White, Newman Ivey : "Shelley's 'Prometheus Unbound' : or Every Man His Own Allegorist" (in *Publications of the Modern Language Association*, XL, 172-184), 1925.
- White, Newman Ivey : *The Unextinguished Hearth*. Durham, N.C., 1938.
- White, Newman Ivey : *Shelley*. New York, 1940 (2 vols.).
- Wilamowitz-Möllendorf Ulrich von : "Goethes Pandora" (in *Jahrbuch*, Bd. XIX, 1-19 : being a paper written for the Goethe Gesellschaft, 13th General Meeting, June 4, 1898, Weimar), 1898.
- Winstanley, Lilian : "Platonism in Shelley" (in *Essays and Studies by Members of the English Association*, IV, 72-100), 1913.
- Wittmans, F. : *Histoire de la Rose-Croix*. Paris, Adyar, 1925.
- Woodberry, George E. : "The Titan Myth" (in *The Torch*, New York, 57-109), 1905.
- Yeats, W.B. : "The Philosophy of Shelley's Poetry" (In *Ideas of Good and Evil*). London, 1903.
- Yeats, W.B. : "Prometheus Unbound" (in *The Spectator*, CL, 366-7), 1933.
- Young, R. Brett : *Robert Bridges*. Martin Secker, 1914.
- Young, A.B. : "Shelley and Peacock" (in *Modern Language Review*, II,) 1907.
- Zettner, Hans : *Shelleys Mythendichtung*. Leipzig, 1904.

BIBLIOGRAPHY III

PROMETHEAN SCHOLARSHIP

Adams, S.M. : Hesiod's Pandora (in *Classical Review*, 193-6), 1932. The Four Elements in the Prometheus Vincetus (in *Classical Philology*, 97-103), Chicago, 1933.

Aleati, B. : Idee religiosi e morali nel frammenti eschilei (in *Rendiconti dell'istituto Lombardo*, LXXIV, 616-624). Milano, Noepi, 1940-1.

Alexanderson, A.M. : Ofversigt of Prometheus-mythen. Upsala, 1870.

Allen, F.D. : Prometheus and the Caucasus (in *American Journal of Philology*, No. 49, 51-61), 1892.

Allen, J. T. : The Romantic Aeschylus (in *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, XLIII), 1914

Aly, W. : Zu Prometheus (in *Rheinisches Museum für Philologie*, 414 et seq., 1914 ; *Berliner philologische Wochenschrift*, 417-423), 1914

Andrieux : Le Prométhée enchainé d'Eschyle (in *Revue encyclopédique*, mai V, 442-469), 1820.

Anonymous: Observationes in Aeschyli Prometheus eiusdemque fabulae in germ. translatae specimen. Salzwedel, 1834.

Anonymous : L'Irreligiosità del Prometeo di Eschilo (in *Rivista di antichità*, 81-9), 1923.

Anonymous : Le Prométhée d'Eschyle (in *L'Instruction publique*, VII, 754-5. 770). Paris, 1878.

Arbusov : Prometheus (in Russian) 1856.

Bacon, J.R. : Three Notes on Aeschylus' Prometheus Vincetus (in *Classical Review*, 115-120), 1928.

Baenteli, M. : Le Mythe de Prométhée (in *Revue occidentale*, 19 et seq.), Paris, Crès, 1914.

Bailey, John : Prometheus (in the *Continuity of Letters*). Oxford, 1923.

Bapp. K.: Prometheus, ein Beitrag zu griechischen Mythologie (in Osterprogramm des Gymnas. zu Oldenburg), 1896.

Baumann, E.D. : Der Wahnsinn der Io (in Archiv für Geschichte der Medizin, XXX, 307-314). Leipzig, Barth, 1932.

Bayne, Th. : The Wanderings of Io (in Academy, No. 373, 566 et seq.).

Bellmann, C.F.A. ; Dissertationis de Aeschyli trionia Prometheo, particula prior, c. 1830. De Aeschyli trionia Prometheo liber duo, 1839.

Bergk, Theod. : Lösungen VII. Zur Prometheusage (in Philologus, Bd. XXXII, 673-8), 1873.

Bikélas, D. : Sur une Traduction néo-hellénique du Prométhée et sur la métrique contemporaine (in Annuaire de l'association pour l'encouragement des études grecques en France, IX, 97-105), 1875.

Birt, Th. : Aeschylus und sein Prometheus, oder die Erziehung Gottes (in Humanistisches Gymnasium, 124-134). Leipzig, Teubner, 1932.

Blomfield : On Samuel Butler's Edition (in Edinburgh Review, Oct. XV, 152), 1809.

On Samuel Butler's Edition (in Edinburgh Review, Jan. XVI, 315-320), 1810.

On Samuel Butler's Edition (in Edinburgh Review, Feb. XIX, 477-502), 1812.

On Stanley's Aeschylus (in Museum Criticum, III, 250-4), 1812.

Bock, M. : De Aeschilo poeta orphico et Orpheo pythagorico. Jena, 1914.

Bogner, H. : Die Stellung des Zeus in Prometheus Desmotes (in Philologus, 469-470), Leipzig, 1933.

Böcklen, E. : Die Sintflutsage : Versuch einer neuen Erklärung (in Archiv. für Religionswissenschaft, VI, ii, 97-150).

Bonnard, A. : La Révolte de Prométhée et le devenir de la justice (in Suisse contemporaine. 417-422). Lausanne, 1946.

Borgeaud, W. : Le Déluge, Delphes et les Antheistères (in Museum Helveticum, 205-250). Basel, Schwabe, 1947.

Bosurgi, Dominico : Il Fato e la libertà umana nel Prometeo legato di Eschilo (in Il Fatalismo e il sentimento della libertà morale, IV). Catania, Giannotta, 1892.

Brunnhöfer, Hermann : Die Geographie von Centralasien in den Irren der Io in Aeschylus' Prometheus (in Des Verf. Einzelbeiträge zur allgemeinen U. vergleichenden Sprachwissenschaft IX, 134-142). Leipzig, 1890.

Bussler, E. : Die Reihenfolge der Tragödien in Aeschylus Prometheus (in Jahrbücher für klassische Philologie. No. 147, 276-282), 1893. Job und Prometheus, 1897.

Cæsar, Jul. : Reply to Schömann (in Zeitschrift für das Altertum, 113-114), 1845.

Zu Aeschylus Prometheus 49, 209, 259 et seq., 313, 386, 493 et seq. 574 (in Philologus, 13 Jahrgang, 608-611), 1858.

Der Prometheus des Aeschylus ; zur Revision der Frage über seine rheologische Bedeutung. Marburg, 1960.

Cammelli, C. : La Figura di Oceano nel Prometeo legato di Eschilo (in Atene e Roma, N.S., IG. 31-68), 1928.

Campbell, Lewis : The Intention of Aeschylus in the Prometheus Trilogy (in Academy, No. 271, 43 et seq.), 1877.

Carrière, M. : Prometheus (in Deutsche Museum, 14 et seq.), 1855

Case, Janet : On Prometheus Desmotes 980-1 (in Classical Review, 99-100), 1904

Cobet : De Locis quibusdam in Aeschyli Prometheus et scholiis antiquis ad hanc tragoediam (in Mnemosyne, Bibliotheca Philologica Batava, XIV, 121 et seq.), 1886.

Coleridge, S.T. : Lecture on the Prometheus of Aeschylus, 1825.

Coman, J. : L'Authenticité du Prométhée enchaîné d'Eschyle, Bucharest, 1943. Titanul Prometheus. Bucharest, 1935.

Conradt, C. : Die Abteilung lyrischer Verse in griechischen Drama und seine Gliederung der Verszahl, I Heft : Aeschylus' Prometheus und Perser. Berlin, Weidmann, 1879.

Ueber die zahlenmässige Grundlage in Plane des aeschyleischen Prometheus (in Verhandlungen der 33. Versammlung deutscher Philologen in Gera, 137-141), Leipzig, 1879.

Cosattini, A. : Nota di Prometeo 886-7, 860-1 vulg. (in *Rivista di Filologia*, 336-7), 1906.

Croiset, M. : Le Mythe de Pandore (in *Revue des cours et conférences*, 5 mars, 5 et 20 mai), 1914.

Csengeri, J. : Les Traductions en hongrois du Prométhée depuis 1783, (in *Egyetemes philologiai közlöny*, 601-629), 1901.

Cunerth, J.C.G. : Jupiter Aeschylus. Cörlitz, 1818.

Delineatur Prometheus, Oceanus, etc., 1821.

Darenberg et Saglio : Prométhée (in *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, article by J. Toulain).

Declercq, M. : Origine et évolution du mythe de Prométhée dans l'antiquité grecques. Louvain, 1942-3.

Defontenay, Paul : Prométhée (in *Etudes dramatiques*, 187-236). Ledoyen, 1854.

Delff, H.K.H. : Prometheus, Dionysos, Sokrates, Christus (in *Beiträge zur Religionsgeschichte*). Gotha, 1877.

Devatani, N. : La Figure du tyran dans le Prométhée d'Eschyle (in *Comptes rendus de l'académie des sciences de Russie*, IV, 70-4), 1929.

Diestel, L. : Die Sintflut und die Flutsagen des Altertums, 1871.

Dollinger : Heidenthum und Judenthum. Regensburg, 1859 (on Io).

Donnoni, P. : Il Significato del Prometeo di Eschilo (in *Ann. Lyc. Cinn. Vitt. Ph. II*, Napoli, 1934-5; *Il Mondo classico*, 236, Torino 1935).

Dressler, M. : Prometheus (in *Preuss. Jahrbücher*, Bd. 96, II, 193-202).

Duncan, Raymond : Les Grands crucifiés ; conférence à l'Université Philosophique, le 16 mars, 1919). Paris, 1919.

Düntzer, H. : Ueber den Prometheus Desmotes des Aeschylus (in *Jahrbücher für klassische Philologie*, No. 143, 737-750), 1892.

Earle, M.L. : Prometheus 129 (in *Classical Review*, 20-22), 1900. *Miscellanea Critica Prometheus 2* (in *Transactions and Proceedings of*

the American Philological Association, XXVIII-XXIX), 1902.

Egmont, Gabriel Trarieux d' : *Prométhée ou le mystère de l'homme*. Paris, Adyar, 1947 (3ème édition).

Eitrem, S. : *De Prometheo* (in *Eranos, Mélanges*, Rudberg, 14-19), 1946.

Elmsloy : *On Blomfield's edition* (in *Edinburgh Review*, Nov., XVII, 211 et seq.), 1810.

On Blomfield's edition (in *Edinburgh Review*, Nov., XIX, 64 et seq.), 1811.

Endert, J. van : *Die Prometheussage, in Lichte der Offenbarung betrachtet*. Köln, Bachem, 1865.

Engelmann, R. : *De Ione commentatio archaeologica*. Halle, 1868 (Cf. *Jahrbücher des kaiserlichen d. archäolog. Institut*, XVIII, 37 et seq.).

Errante, V. : *Prologo e parodos del Prometeo eschileo* (in *Cult.* V, 433-442).

Fairfield, A. R. and D.W. Freshfield : *The Wanderings of Io* (in *Academy*, No. 375, 33 et seq. ; No. 377, 68 et seq. ; No. 378, 105 et seq.), 1879.

Farnell, L.R. : *The Paradox of the Prometheus Vincit* (in *Journal of Hellenistic Studies*, 40-50), 1933.

Félix-Faure-Guyau, L. : *Un Pressentiment païen du Calvaire ; le Prométhée d'Eschyle* (in *Correspondant*, XV, 3). Paris, 1914.

Feuerbach, A. : *De Prometheo Aeschyli consilio atque indolo*. Brunswick, 1853.

Fischer, F. : *Nereiden und Okeaniden in Hesiods Theogonie*. Halle, Jung, 1934.

Fischer, F.F.C. : *De Deo Aeschyleo*. Amsterdam, 1892.

Flach, Hans : *Zur Prometheussage* (in *Neue Jahrbücher für Klassische Philologie*, No. 123, 817-823), 1881.

Zum Prometheus des Aischylos (in *Neue Jahrbücher für Klassische Philologie*, No. 129, 827-831), 1884.

Flaxman, John : *Compositions from the Tragedies of Aeschylus designed by John Flaxman*. London, 1831.

Focke, F. : Aeschylus' Prometheus (in Verhandlungen der Versammlung deutscher Philologen, 48), 1929.

Aeschylus' Prometheus (in Hermes : Zeitschrift für Klassische Philologie, LXV, 259-304), 1930.

Forschhammer, P.W. : Ueber des mythische und geographische Wissen des Aeschylus (in Verhandlungen der 20. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner zu Frankfurt, 1862, 31-41. Leipzig, 1863, (Die Wanderungen der Io).

Die Wanderungen der Inachostochter Io, zugleich zum Verständniss des gefesselten Prometheus des Aeschylus erklärt. Kiel, 1881.

Foss, B. : De Loco in quo Prometheus apud Aeschyli vinctus sit. Bonn, 1862.

Fränkel, Jonas : Wandlungen des Prometheus (Antrittsvorlesung gehalten am 6 november, 1909). Bern, Drechsel, 1910.

Franz, E. : Die Beziehungen der japanischen Mythologie zur griechischen. Bonn, Röhrscheid, 1932.

Frensdorff, E. : Sur le Prométhée enchaîné d'Eschyle (in Etudes sur Eschyle). Bruxelles, 1845-6.

Froy, Karl : Aeschylus Studien, I. Prometheus. Bern, Jenz and Reinert, 1879.

Freyer, Hans : Prometheus : Ideen zur Philosophie der Kultur. Jena, Diederichs, 1923.

Fritz, K. von : Pandora, Prometheus, and the Myth of the Ages (in Review of Religion, 227-260), 1947.

Fritzsche, Franz Volkmar : Aeschylea de versibus Promethei 19,20, 52, 112 et seq., 115-119, 215, 315 et seq., 408 et seq., (in Miscellanea ; 6-8), Rostock, 1882.

Fröreisen, Isaac : Argumenta zu Aeschylus' Prometheus, 1897.

Gadamer, H.G. : Prometheus und die Tragödie der Kultur (in Anales de filologia clasica, IV, 329-344). Buenos-Aires, 1947-9.

Gardner, Percy : A New Pandora Vase (in Journal of Hellenistic Studies, XXI, 1-9), 1901.

Gent, J.M. van : In Aeschylum : Prometheus 311 (in Mnemosyne VI, 443), 1857.

- Gerhardt : Prometheus (in *Mythologie*, 128).
- Gess, O. : Ueber den Prometheus des Aeschylos (in *Kirchliche Monatsschrift*, I, 287-299). Halle, 1882.
- Giermann, Gerhard : Prometheus (in *Klassische Dichter und Dichtungen*), 1887.
- Gilbert : Prometheus (in *Griechische Götterlehre*, 93), 1898.
- Girard, P. : Sur un Passage interpolé du Prométhée d'Eschyle, 816-8, 823-843, 845, 875-6 (in *Revue des études grecques*, 149-188), 1899.
- Le Mythe de Prométhée dans la poésie hésiodique (in *Revue des études grecques*, 217-230), 1909.
- Godet, Frédéric : Le Prométhée d'Eschyle (in *Le Chrétien évangélique*, No. 26, 57-73), 1883.
- Gow, A.S.F. : Elpis and Pandora in Hesiod (in *Ridgeway Essays*, 99-109).
- Graf, A. : Prometeo nella poesia. Torino, 1920.
- Gray, H. : On Prometheus, 425, 558, 568, 599 (in *Review of Philology*, 124-7), 1929.
- Grazia, D. de : Il Mito e l'arte nel Prometeo di Eschilo, 1900.
- Groenboom, P. : De Aeschyli Prometheo (in *Mnemosyne*, LV, 88-100, 1927).
- Gruppe, Otto : Prometheus (in *Griech. Kulte und Mythen*, I, 131).
- Guarducci, M. : Il Mito di Pandora (in *Studi e materiali*, III, 14-30), 1927.
- Leggende dell'antica Grecia relative all'origine dell'umanità e analoghe tradizioni di altri paesi. Roma, Bardi, 1927.
- Gulick, C.B. : The Attic Prometheus (in *Harvard Studies in Classical Philology*, 103-114), 1899.
- Haeberlin, Carl : Zu Aeschylos : Prometheus 546 (in *Philologus*, No. 52, 615,) 1894.
- Hahn, A. : Die Aufeinanderfolge der Dramen in Aeschylos' Prometheus-trilogie, 1905-6. (Selbstverlag).

Haines, C. R.: Notes on the Parallelism between the Prometheus Vincrus of Aeschylus and the Antigone of Sophocles (in Classical Review, 8-10), 1915.

Harman, E.C. : Prometheus Vincrus Represented and Explained. Arnold, 1920.

Harrison, Jane E. : Pandora (in Journal of Hellenistic Studies, XIX, 205 et seq.).

Pandora's Box (In Journal of Hellenistic Studies, XX, 99-114), 1900.

Prométhée et le culte du pilier (in Revue archéologique, nov.-déc., 429-431), 1908

Harry, Joseph, E. : A Misunderstood Passage in Aeschylus, Prometheus 119 (in Transactions and Proceedings of the American Philological Association, 64-71), 1901.

The Meaning of Prometheus 435 (in Transactions and Proceedings of the American Philological Association, XLV-XLVI), 1905.

Notes on Aeschylus' Prometheus 46 (in Classical Philology, No. IV, 469), 1907.

The Meaning of Prometheus 86.

Problems in the Prometheus of Aeschylus (in University of Cincinnati Studies, II, vol. III, Jan.-Feb., 1907 ; in Philological Review, 79-80, 1920).

A Proposed Restoration with a New Interpretation of Aeschylus' Prometheus 790-2 (in Classical Review, XXIV, vi, 174-8).

Prometheus (in Greek Tragedy, vol. I, Aeschylus and Sophocles), New York, 1933.

Hartmann, J.J. : Ad Aeschyli Prometheum 354 (in Miscellanea Numismatica, XLV, 133 et seq.).

Hartung : Prometheus (in Griechische Mythologie, I, 216 et seq.).

Haupt, Mor. : Aeschylus Prometheus 51 (in Observationes criticae, 57 et seq.), Leipzig, 1841.

In Scholia Aeschylea : Prometheus 793 (in Hermes IV, 433, 1870 ; and in Opuscula III, il, 310).

Haverfield : Note on Aeschylus' Prometheus 358 (in *Classical Review*, 98), 1897.

Hayn : *De Rerum divinarum apud Aeschylum*, ca. 1905.

Headlam, Walter : Aeschylea : Prometheus 118 et seq. (in *Journal of Philology*, XXX, 290-319).

Prometheus and the Garden of Eden (in *Classical Quarterly*, 63-71), 1934

Heidler, Theodor : *De Compositione metrica Promethei fabulae Aeschyleae*. Breslau, Köhler, 1887.

Heimsoeth, F. : Prometheus 420, 543 (in *De Interpolationibus commentatio altera*. Bonn, 1868.

Prometheus 329, 354, and 295 (in *Commentatio critica*). Bonn 1866.

Prometheus 18, 66, and 1007 ; schol. Prometheus 103, 106, 385, 484, 895 (in *De Diversa diversorum mendorum emendatione commentatio*). Bonn, 1867-8.

Prometheus 849 (in *De Interpolationibus commentatio tertia*. Bonn, 1871.

Prometheus 20, 472, 541, 706, 771, 872 (in *Commentatio critica*). Bonn, 1871.

Prometheus 36 et seq. (in *De Interpolationibus commentatio IV*). Bonn, 1872.

Prometheus 425, 706, 849 (in *De Madvigii Hauniensis adversariis criticis commentatio altera*). Bonn, 1872.

Prometheus 966-970 (in *De Interpolationibus commentatio V*) Bonn, 1873.

Hermann, G. : *Aeschyli Prometheo Soluta*, 1828 (Reprinted in *Opuscula IV*, 253-283), 1831.

De Erroribus Ionis Aeschyleae (in a treatise on the Aeschylean Trilogy), second edition 1838.

De Prometheo Aeschyleo. Leipzig, 1854 (and in *Opuscula VIII* 144-158), 1877

Herter, H. : Okeanos (in *Pauly-Wissowa-Kroll : Real Encyclopädie der klassische Altertumswissenschaft*, 2349-2361), 1937.

Herwerden, H. van : *Varia : Prometheus 291 et seq.* (in *Mnemosyne*, Nov. Ser. V, 188-192), 1877.

Heydenmann, H. : *Zeus in Gigantenkampf* (in *Hallesches Winkelmannsprogramm*), Halle, 1876.

Hignard : *Etude sur le mythe d'Io*, 1868.

Hirst, E. : *Aeschylus : Prometheus 801* (in *Classical Review*, XVIII), 1922.

Hoche, E. : *Versuch einer Darstellung der Irren der Io*, 1835.

Hoffmann, E. : *Zu Aeschylos Prometheus* (in *Jahrbücher für Philologie*, No. 131, vol. X, 670-4), 1886.

Hoffmann, Wilhelm : *Schedae criticae ad tragicos Graecos : Prometheus 858 et seq.* (in *Jahrbücher für klassische Philologie*, Bd. 85, 589-591), 1862.

Holle, Karl : *Die Prometheusage mit besonderer Berücksichtigung ihrer Bearbeitung durch Aeschylos* (in *Virchow and Others, Sammlung wissenschaftlicher Vorträge, Series XIV*), 1879.

Hoppin, J.C. : *Argos, Io, and the Prometheus* (in *Harvard Studies in Classical Philology*, 335-345), 1901.

Houllevigne, L. : *La Seconde légende de Prométhée*. Paris, *Le Temps*, 9 Avril, 1914.

Housman, A.E. : *Scholiast on Aeschylus' Prometheus Vincetus* (in *Classical Review* II, 1, 2, 40 et seq.), 1888.

Huit, Charles : *Le Prométhée d'Eschyle* (in *L'Instruction Publique*, juillet-août). Paris, 1877.

Le Prométhée (in *L'Instruction Publique*, mai). Paris, 1878. *Encore un mot sur le Prométhée* (in *L'Instruction Publique*, 8, 284-286, 300-302), Paris, 1879.

Jahn, O. : *Prométhée*, 1848.

Jebelev, S. : *The Titan Japet* (in *Russian : Jasik, Liter. V*, 19-28).

Jodl, Fr. : *Die Prometheusage und ihre ethische bedeutung* (in *Ethische Kultur*, N. V, VII, VIII, 33-5, 42-3, 52-3, 59-60), 1896.

Kaibel, Georg : *Prometheus 978 et seq.* (in *Sententiarum libertertius*, III ; in *Hermes*, XIX, 246-263), 1884.

Kaiser, Johannes : *Peleus and Thetis. Eine sagengeschichtliche Untersuchung*. München, Beck, 1912.

Kamerbeck, J.C. : *Aeschylea : Prometheus* 28 (in *Mnemosyne, Bibliotheca Classica Batava*, XIII, 73-80). Leiden, Brill, 1947.

Kan, J.B. : *Epistula critica ad C.G. Cobet : Prometheus* 256, 903 (in *Mnemosyne* IX, 192-200, 340-354), 1881.

Katterfeld : *De Prometheo ternione Aeschyli* (in *Jahn's Jahrbuch Supplement*, XIX, 406-436), 1853.

Kausche, W. : *Mythologumena Aeschylea*. Halle, 1888.

Keck, C. Heinrich : *Der theologische Charakter des Zeus in Aeschylos, Prometheus-trilogie*. Glückstadt, 1851.

Die neueste Litteratur über Aeschylos Prometheus (in *Jahrbücher für klassische Philologie*, 81 Bd., 459-477; and *Ueber Aeschylus Prometheus*, 478-486), 1860.

Kerényi, Karoly : *Prometheus, des griechische Mythologem von der menschlichen Existenz*, 1946.

Keseling, P. : *Aischylos, Gefesselter Prometheus in Platons Protagoras und Gorgias* (in *Philologische Wochenschrift*, 1469-1472), 1930.

Kiehl, E.J. : *De Prometheo Aeschyli denuo edendo*. Brill, 1850.

Kitto, H.D.F. : *The Prometheus* (in *Journal of Hellenistic Studies*, 14-20), 1934.

Knight, W.J.F. : *Zeus in the Prometheia* (in *Journal of Hellenistic Studies*, 51-4), 1938.

Knötel, A. : *Die Sage vom Prometheus und seinen Brüdern nach ihrem Ursprunge und ihrer geschichtlichen Ausbildung* (in *Jahn's Archiv*, 18 Bd., 206-242,) 1852.

Köchly, H. : *Ueber Aeschylos : Prometheus*, Zurich, 1859.

Kock, Theodor : *Emendationes Aeschyleae : Prometheus* 188 et seq., 385, 883 et seq. (in *Hermes* XX, 288-311), 1885.

Koepp, F. : *De Gigantomachiae in poeseos artisquē monumentis usu*. 1883.

Kolisch, A. : *Der Prometheus des Aeschylos nur zu verstehen aus der Eigenthümlichkeit seiner Entstehungsweise*. Berlin, 1876.

Ueber den Prometheus des Aeschylos (in *Philologus*, XLI, 227-241), 1882.

Wer löst die Fesseln des Prometheus? (in Zeitschrift für das Gymnasialwesen, XXXIII, 65 et seq.), ca. 1886.

Konitzer, Th. : De Fabulae Prometheus in arte litterisque usu. Königsberg, 1885.

Körte, A. : Das Prometheusproblem (in Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, 201-213), 1920.

Kraft, F.R. : De Hominum peccatis quid Aeschylus nos doceat? 1865.

Kramer, H. : Prometheus Vincit esse fabulam correctam expos. 1878.

Kranz, W. : Gott und Mensch in Drama des Aeschylus (in Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien), 1920.

Krappe, A.H. : Prométhée (in Revue de l'histoire des religions, CXIX, 172-181), Paris, Leroux, 1939.

Kraus, A. : Der kaukasische Prometheus (in Antika, X, 78-82 ; XI, 88-91), 1889.

Kretschmer, P. : Die Strafe des Prometheus (in Wochenschrift für klassische Philologie, 237 et seq.), 1918.

Krügelstein, E. : Pauca de consilio Aeschyli in Prometheus fabula componenda. Gotha, 1845.

Kuhl : Prometheus Aeschylea stasimon alterum emendatur, enarratur. Andernach, 1888.

Kussemahly, F. : Beobachtungen zum Prometheus des Aeschylus, 1888.

Evicala, Joh. : Zur Texteskritik des Aeschylus ; Prometheus 356 et seq. (in Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien, 10 Jahrgang, 605-6), 1859.

Lampredi, U. : Osservazioni critiche sul Prometeo (in Opere inedite e rare di Vincenzo Monti, vol. II).

Landberg, C.H. : Prometheus Vincit 561-940 suethice redditi atque annotat. instructi, 1872.

Lang, Lorenz : Des Aeschylus Prometheus und Goethe's Faust, 1856.

- Langlotz, E. : Epimetheus (in *Antike* VI, 1-14), 1930.
- Lasaulx, E. von : Prometheus, die Sage und ihr Sinn. Würzburg, 1843 ; Ratisbonne, 1854.
- Lattanzi, G.M. : La Questione dell'autenticità del Prometeo legato (in *Il Mondo Classico*, 239-245), Torino, 1934.
- Lawrence, J.B. : The Theology of Prometheus Bound (in *Bibliotheca Sacra*, 408-420), Oberlin, Ohio.
- Lawson, J.C. : Prometheus Vincit 332-3 (in *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, CLVII-CLIX).
- Lawton, W.C. : The Prometheus of Aeschylus (in *Atlantic Monthly*, 62, 207-222), 1888.
- Lebégue, Albert : Notes de mythologie grecque, I. Le Mythe de Pandore dans Hésiode (in *Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux*, 7ème année, série 2, 249-255), 1185.
- Lenzi, A. : Il Mito del Prometeo di Eschilo. Spaleto, 1877.
- Lincke, A. : Miscellanea : Prometheus 801 (in *Philologus*, 186-200), 1900.
- Lindblom, J. : Job and Prometheus : A Comparative Study (in *Mélanges*, 280-7), 1939.
- Linde, A. : Der Ursprung des Fackellaufs und die Prometheussage (in *Der Wagen*, 136-140), Lülbeck, 1937.
- Lobel, E., E.P. Wegener, and C.H. Roberts : New Fragments from the Prometheus of Aeschylus (in *Oxyrhynchus Papyri*, XX), London, Egypt Exploration Society, 1952.
- Loodts, M.Th. : Etudes des caractères dans le Prométhée d'Eschyle. Louvain, 1949.
- Lowinski, Anton : De Emendando loco Promethei Aeschyleae 40 (in *Zeitschrift für des Gymnasialwesen*, 83 Bd., 531-535), 1861.
- Ludovici, A.N. : Man's Descent from the Gods. Knopf, 1921.
- MacRae, D.A. : The Date of the Extant Prometheus (in *American Journal of Philology*, 405-415, 473 et seq.), 1909.
- Madvig, Joh. Nic. : Prometheus 460 ; Fragment Prometheus 74, 536 (in *Adversaria critica ad scriptores graecos*).

Macciotta, I. : L'Autenticità del Prometeo eschileo (in *Dioniso*, X, 83-101), Siracuse, 1947.

Manning, C.A. : The Prometheus and the Ion (in *Classical Weekly*, XI, 214-6).

Marbach, Oswald : Chor der Okeaniden beim Felsen des Prometheus nach Aeschylus (in *Jahn's Archiv*, 2 Jahrgang. 475 et seq.), 1833.

Marcowitz, W. : De Aeschyli Prometheo. Düsseldorf, 1865.

Marot, K. : Kronos und die Titanen (in *Studie e materiali*, viii, 1-33). Bologna, 1932. (Also in *Revue de l'histoire des religions*, CXV, 108). Paris, 1937.

Martin, Thomas Henri : La Prométhéide (in *Mémoires de l'Académie d'Inscriptions et Belles-Lettres*, XXVIII 2, 1-74). Paris, 1875.

Marx, Fr. : Akraion und Prometheus (in *Berichte über die Verhandlungen der Kgl. Sächs. Gesellschaft d. Wissenschaften, Philologie, etc.*, II, 101-123), 1906.

Matz, W. : Prometeo encadenado: Ensayo sobre is estructura dramática y el ideario religioso de una tragedia griega. Madrid, Cruz y Raya, 1936.

Mavromichalis, C. : Représentation de Prométhée enchaîné au théâtre d'Avenches, Juin 1946 (in *Suisse contemporaine*, 506-8), 1946.

Mayer, Max : Die Giganten und Titanen in der antiken Sagen und Kunst. Berlin, 1887.

Mazon, P. : Le Mythe des races (in *Revue des études grecques*, LIV), 1914.

Méautis, Georges : Le Mythe de Prométhée. Neuchâtel, 1919.

La Prométhéide (in *Eschyle et la trilogie*). Paris, Grasset, 1936, (fifth edition).

Meineke, Ang. : Kritische Beiträge : Aeschylus Prometheus 319 (in *Philologus*, 15 Jahrgang, 139), 1860.

Kritische Bemerkungen über Aeschylus, IV : Zum Prometheus Vincens (in *Philologus*, 19 Jahrgang, 193-246, 400), 1863. Bemerkungen zu Aeschylus: Prometheus (in *Philologus*, 20 Jahrgang, 51-75), 1863.

- Meister, J. : Ueber den Prometheus des Aeschylus. Troppau, 1853.
- Meister, Richard : Aeschyli Prometheus 39 (Tacit. Annal. 1, 8, 280-2). Leipzig, 1874 (in Commentationes philologiae, Grarul. Schr. zum 25 Jahrgang, acad. Jubil. von G. Curtius, 280). Leipzig, 1874.
- Ménard, Louis : La Symbolique du feu (in Gazette des Beaux-Arts, XXXVI, 164-175). Paris, 1875.
- Ménard, Louis : Les Sources grecques du christianisme (in Revue bleue, XXI, 641-9). Paris, 1891.
- Mess, A. von : Der Typhonmythus bei Pindar und Aeschylus in Rheinisches Museum für Philologie, N.F. LVI, ii, 167-172), 1901.
- Meyer, P.J. : Aeschyli Prometheus Vincitque in loco agi videatur. Bonn, 1861.
- Milchhoefer, Arthur : Die Befreiung des Prometheus, ein Fund aus Pergamon. Berlin, Reimer, 1882.
- Mistchenko, Th : Notes sur divers auteurs : Aeschyli Prometheus 242 (in Revue de Philologie, 3ème livre, Juillet, 268 et seq.), 1877.
- Die Prometheus-Mythus in der Tragödie des Aeschylus : Eine historische literarische Untersuchung (in Russian), 1879.
- Moeller, H. : Untersuchungen zum Desmos des Aischylos, Greifswald, 1936.
- Moller, E. : Aeschyli Prometheus Vincitque 266 (in Philologus, 8 Jahrgang, 753-5), 1853.
- Muff, C. : Zwei Titanen, Prometheus und Faust. Halle, 1883.
- Mullens, H.G. : Hercules Furens and Prometheus Vincitque (in Classical Review, 165-6). Oxford, 1933.
- Prometheus in Cult, Legend, and Tragedy (in Transactions and Proceedings of the American Philological Association, XLV), 1938.
- Date and Stage Arrangements of the Prometheia (in Greece and Rome, VIII, 160-171). Oxford, 1939.
- Müller, Alfred Dedo : Prometheus oder Christus, die Krisis in Menschenbild und Kulturethos des Abendlandes. Leipzig, 1948.
- Müller, C.F. : Die scenische Darstellung des aeschyleischen Prometheus. Stade, 1871.

Myres, J.L. : The Wanderings of Io in Aeschylus : Prometheus 770-869 (in *Classical Review*, 2-4). Oxford, 1946.

Nauk, A. : Kritische Bemerkungen I : Aeschylus Prometheus 239, 655 et seq. (in *Bulletin de l'Académie Impériale des Sciences de St. Pétersbourg*, II, 317-8, 1860 ; *Mélanges gréco-romains*, II, 240-1).

Kritische Bemerkungen III : Aeschylus Prometheus 475, 941 (in *Bulletin de l'Académie des Sciences de St. Pétersbourg*, VI, 34-40, 56, 1863 : *Mélanges gréco-romains*, II, 435-444 and 467).

Ueber eine dem Hrn. A. von Hilferding gehörende griechisch, Handschrift enth. Pindar's Olympische Oden und Aeschylus Prometheus und Sieben vor Theben (in *Bulletin de l'Académie des Sciences de St. Pétersbourg*, VI, 296-317, 1863 ; *Mélanges gréco-romains*, II, 487-518).

Kritische Bemerkungen V. Aeschyli Prometheus 38, 51 (in *Bulletin de l'Académie des Sciences de St. Pétersbourg*, XII, 494-6, 1868 ; *Mélanges gréco-romains*, III, 26-28).

Kritische Bemerkungen VII : Aeschyli Prometheus I et seq., 88-91, 732, 101 et seq., (in *Bulletin de l'Académie des Sciences de St. Pétersbourg*, XXII, 76-83, 1877 ; *Mélanges gréco-romains*, III, 295-8).

Navarre, O. : De l'Hypothèse d'un mannequin dans le Prométhée d'Eschyle, ca. 1892.

Nestle, W. : Ein pessimistischer Zug in Prometheus (in *Archiv für Religionswissenschaft*, 378-381). Leipzig, Teubner, 1937.

Niedzballa : De Copia verborum et elocutione Promethei Vincit. Breslau, 1913.

Nöldeke, E.G.C. : Aeschyli Prometheus 49 emendatur. Marburg, 1845.

Oberdick, J. : Zum Prometheus des Aeschylus (in *Wochenschrift für klassische Philologie*, VII, 16, 445-6), 1890.

Orlando : Il Prometeo di Eschilo e il Prometeo della mitologia greca, saggio sulle origine e la trasformazioni dei miti (in *Rivista europea*, N.S. XIII, 3, 1st of June), 1879.

Orsini, P. : Observations sur la mise en scène du Prométhée enchaîné (in *Mélanges Navarre*, 495, 510).

Otto, Guilel. : *Quaestiones de Promethei Aeschyleae re scaenica*. Berlin, 1872.

Overbeck : *De Ione telluris non lunae dea*, 1872.

Owen, John : *The Prometheus Vincit of Aeschylus* (in the *Five Great Sceptical Dramas of History*, 1-106). London, 1896.

Paldamus, Hermann : *Aeschyli Prometheus Vincit 48-9*. Greiswald, 1831.

Peretti, A. : *Osservazioni sulla lingua del Prometeo* (in *Studi italiani di filologia classica*, V, 165-231), 1927.

La Cronologia del Prometeo di Eschilo. Ravenna, 1927. *Zeus und Prometheus bei Aischylos* (in *Antike*, 1-39), 1944.

Picard, Ch. : *Le Péché de Pandore* (in *Antiquité classique*, 39-57). Louvain, 1932.

Pfleiderer, O. : *Der Prometheus-Mythos (Vom Fels zum Meer, No. III, 272-6)*, 1881.

Platt, A. : *Aeschylea : Prometheus Vincit 49, 464* (in *Journal of Philology*, 332 et seq), 1919.

Pohlenz : *Die Prometheusgestalt beim den Griechen* (in *Humanistisches Gymnasium*), 1930.

Porson, Richard : *Adversaria*, 1812.

On Schütz's edition (in *New Review*. I, ii), 1812.

Tracts, ed. Kidd, 1815.

Post, L.A. : *Note on Prometheus 52* (in *American Journal of Philology*, 342-3). Baltimore, 1937.

Porter, Robert : *Preface of Prometheus Vincit*, 1777.

Prabucki, J. : *Meletematum in Aeschyli Prometheus specimen*, 1835. *De Prometheo Hesiodi*. Vratislav, 1835.

Prentice, W.K. : *Prometheus Bound of Aeschylus* (in *Classical Weekly*, XV, 26-32).

Puntoni, Vittorio : *Sulla Narrazione del mito di Prometeo nella Teogonia esioda* (in *Memorie della r. accademia delle scienze di Torino*, II, 38, 443-459), 1888.

Pylarinos : *Prometheus Desmotes* (in *Philologische Wochenschrift*, XLVIII, 942-4), 1928.

Quincy Edgar : De la Fable de Prométhée considérée dans ses rapports avec le christianisme (in *Revue des Deux Mondes*, XLII, 337-351). Paris, 1838.

Rackham, H. : Notes on Aeschylus, Prometheus Vinctus (in *Classical Review*, XLI, 9), 1927.

Raddatz, G. : De Promethei fabula Hesiodica et de compositione operum, 1911.

Rehm, A. : Prometheus Desmotes. München, 1926.

Reinach, Salomon : Actos Prometheus (in *Revue archéologique*, X, ii, 59 et seq., 1907 ; reprinted in Margaret Frost's translation of *Cults, Myths, and Religions*).

Reinhardt, K. : Aischylos als Regisseur und Theologe. Bern, Francke, 1949.

Reinganum, Hermann : Über den die Irren der Io betreffenden Abschnitt der Schrift : Die aeschylische Trilogie Prometheus von Welcker (in *Jahn's Jahrbücher* II, 325-338), 1828.

Reisig, Karl : Emendationes in Aeschyli Prometheus (in *Ritschl's Opuscula*, I, 378-393, 1860, first published with Stanlii commentarius). Halle, 1832.

Reuter, A. : De Promethei Septem Persarum Aeschyli fabularum codicibus recentioribus. Rostock, 1883.

Réville, Albert : Le Mythe de Prométhée et les études modernes sur l'humanité primitive (in *Revue des Deux Mondes*, XL, 842-871, 15 août). Paris, 1862.

Les Origines du christianisme selon l'école de Tübingen ; le Docteur Bauer et ses œuvres (in *Revue des Deux Mondes*, XL V, 104-142). Paris, 1863.

Ribbeck, O. : Qua Aeschylus arte in Prometheus fabula verba composuerit. Bern, 1859.

Zu Aeschylus Prometheus 424 et seq. (in *Rheinische Museum*, N.F., 14 Jahrgang, 627), 1859.

Riccomagno, L. : Il Prometeo incatenato. Lanciano Carabba, 1937.

Richards, H. : On Prometheus Vinctus 1930 (in *classical Review*, 393-7), 1902.

Richardson, L.D.J. : Three Notes : 1. On Prometheus, 592 (in *Hermathena* LXXIII), 1949.

Ridgeway, William : On Aeschylus' Prometheus Vincetus 420 (in *Transactions of the Cambridge Philological Society*, II, 179-180), 1881-2.

Ritschl, Fr. : Caroli Reisigii emendationes in Aeschyli Prometheum (in *Apparatus criticus et exegeticus in Aeschyli tragoedias*, vol. I, XIX-XXXII, 1832; and in *Opuscula* I, 378-393).

Robert, C. : Pandora (in *Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg*, 53 et seq.), 1905. Pandora (in *Hermes*, 17-38), 1914.

Roehlecke, A. : Septem adversus Thebas et Prometheum Vincitum esse fabulas post Aeschylum correctas. Berlin, 1882.

Rombaut, L. : Het Prometheus-probleem. Gand, 1934-5.

Roscher, W.H. : Prometheus (in *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*). Leipzig, 1902-9.

Roscoe, Burton : Prometheans : Ancient and Modern. Putnam, 1933.

Roth, R. : Über den Mythos von den fünf Menschengeschlechtern bei Hesiod und die indische Lehre von den vier Weltaltern, 1860.

Roussel, P. : Remarques sur les Suppliants et le Prométhée d'Eschyle (in *Revue de Philologie*, 241-7), 1920.

Le Folklore dans Prométhée (in *Revue des études anciennes*, 229-232). Paris, Boccard, 1934.

Rudberg, G. : Aeschylea : Prometheus 88 et seq., (in *Symbolae Osloensis*, XVII, 1-8). Oslo, 1937.

Rutherford, W.G. : Prometheus 687 (in *Three Emendations : Classical Review*, 368), 1899.

Salac, A. : The Myth of Prometheus and Pandora in Hesiod (in *Listv filologicke*, XLIV, 385-404). Title sometimes given as : "Hesiod's Myth of the Five Ages of Man".

Sanford, E.M. : The Battle of Gods and Giants (in *Classical Philology*, 52-7). Chicago, 1911.

Sarasin, P. : Prometheus (Basel, Helbing, 1913 ; Berliner philolo-

gische Wochenschrift, 1914 ; Zeitschrift für das Gymnasialwesen, 1914).

Schaefer, Th. : Aeschylus' Prometheus und Wagners Loge (in Festschrift-45. Versammlung : Phil. 1-94).

Schmid, W. : Untersuchungen zum gefesselten Prometheus. Stuttgart, 1929.

Epikritisches zum gefesselten Prometheus (in Philologische Wochenschrift, 218-223), 1931.

Schmidt, C.P.Ch. : Udvalgte Stykker a Hesiodus : I. Zeus, II. Prometheus, III. Titankampen, IV. Pandora (in Opuscula philolog. ad Madvigium, 279-293), 1876.

Schmidt, J.H. : De Prometheo Vincto. Augsburg, 1831.

Schneider, C.E.C. : De Tempore quo Prometheus Vinctum Aeschylus scripserit, 1823.

Commentatio de Aeschyli Prometheo. Vratislav, 1829.

Schneider, Richard : Der Prometheus des Aeschylus. Duisburg, 1889.

Schoebel, Ch. : Le Mythe de la femme et du serpent : étude sur les origines d'une évolution psychologique primordiale. Paris, 1876.

Schoell, F. : De Pandora Hesiodi meletamata critica (in Saturae philologicae sauppianae, 133-147), 1880.

Schömann, G.F. : Mantissa animadversionum ad Aeschyli Promethum, Greifswald, Koch, 1844 (Reprinted in Opuscula III, 81-94), 1858.

Vindiciae Jovis Aeschylei. Greifswald, 1846. (Reprinted in Opuscula III, 95-119).

Über den Prometheus des Aeschylus (in Opuscula III, 120-133).

De Pandora, 1853.

Noch ein Wort Über Aeschylus' Prometheus. Greifswald, Koch, 1859.

Aeschylus, Prometheus 86 (in Philologus, 17. Jahrgang, 1861.

Schövaert, A. : La Date du Prométhée enchaîné, 1943.

Schütt : De Promethei Aeschylei natura. Husum, 1842.

Schütz, Christian Godfried : De Lectione Aeschyli Prometheus Vinctus 425 et seq. Jena, 1781.

Schwartz, E. : Prometheus bei Hesiod (in Sitzungsberichte der preussischen Akademie der Wissenschaften, I, 133-148), 1915.

Schwartz, Paul : Die Darstellung des Zeus in Prometheus des Aeschylos. Salzwedel, 1875.

Séchan, Louis : Pandore, l'Eve grecque (in Bulletin de l'Association Guillaume Budé, No. XXIII, 3-36), 1929.

Les Noces de Thétis et de Pélée (in Revue des Cours et Conférences, XXXII, i, 673-688 ; ii, 330-340), 1931. Le Mythe de Prométhée. Paris, 1952.

Seelmann, F. : De Prometheo Aeschyleo. Dessau, 1876.

Seippel, G. : Die Typhonmythus. Greifswald, Dallmayer, 1939.

Seymour, Thomas Dale : On the Date of the Prometheus of Aeschylus (in Transactions of the American Philological Association, III, 111-124), 1879.

Siret, L. : Prométhée (in Revue archéologique, XIII, 132-5).

Skard, E. : A Remark on Prometheus 613 (in Symbolae Osloensis, 11-18). Oslo, 1949.

Smyth, Herbert Weir : Commentary on Aeschylus' Prometheus Vincit in the Codex Neapolitanus (in Harvard Studies in Classical Philology, XXXII, 1-98), 1921.

Prometheus Vincit (in Aeschylean Tragedy). California, 1924.

Sobolewski, S. : Ad Aeschyli Prometheum ; annotationes criticae et exegeticae (in Journal du Ministère de l'Instruction Publique en Russie, XIV, 155-170, XV, 171-192).

Solmsen, Friedrich : Aeschylus : the Prometheia (in Hesiod and Aeschylus, 124-177). Cornell University Press, 1949.

Sorof, M. : De Ratione, quae inter eos codices recentiores, quibus fabula Prometheus, Septem adversus Thebas, Persae continentur, et codicem Laurentianum intercedat. Berlin, Mayer und Müller, 1882.

Spindler, H. : Der Gigantenmythus in seiner älteren Überlieferung, 1888.

Stadmüller, H. : Emendationes at Titanomachiam (in Festschrift zur 36 Philologen-Versammlung zu Karlsruhe, 85 et seq.), 1882. Zu

·Aeschylus' Prometheus und zur neuesten Ausgabe dieses Dramas (in Blätter für d. bayer. Gymnasialschulwesen I, 16-20), 1894.

Stahe, J.M. : Zu Aeschylus' Prometheus (in Rheinische Museum XLIV, 628-631), 1885.

Stai, V. : De Vanis gigantium formis in fabula et arte Graecorum, 1884.

Stark, Johann August : De Aeschilo et eius inpr. tragoedia quae Prometheus Vincit inscripta est libellus. Göttingen, 1763.

Steusloff, B. : Zeus und die Gottheit bei Aeschylus. Lissa, 1867.

Stone, Edward, D. : Iambic Exercises Based on the Prometheus Vincit. Eton, Williams, 1878.

St. Pease : Prometheus and Tityos (in Classical Philology, 277-8), 1925.

Stumpo, B. : Nuove osservazioni sul Prometeo di Eschilo. Roma, Maglione, 1934.

Süsskand, A. : Aufführung des gefesselten Prometheus des Aeschylus auf der modernen Bühne (in Philologische Wochenschrift, XLVII, 999-1006, 1036-1039, 1067-1071), 1929.

Terzaghi, Nich. : Prometeo (in Estratto dagli studi religiosi, fasc. VI, 1903; I and II, 1904). Florence, 1904.

Contributo allo studio di un mito religioso ellenico. Florence, 1904.

Monumenti di Prometeo (in Studi a materiali, III, 199 et seq.), 1905.

Eschilo : Prometeo (in Bollettino di filologia classica, XXII, 173-7).

Prometeo. Palermo, 1914.

L'Irreligiosità del Prometeo di Eschilo (in Mous I, 81-88).

Il Rito di Prometeo Prima di Esodio (in Atti dell' accademia di archeologia, 115-157). Napoli, 1916.

Teuffel, Wilhelm : Einleitung zur ... Feier des Geburtsfestes ... des Königs Wilhelm von Württemberg ... Beigefügt ist eine Abhandlung über des Aeschylos' Prometheus und Orestie. Tübingen Universität, 1861.

Thomas, Eugène : Essai sur la géographie astronomique du Prométhée d'Eschyle. Montpellier, Boehm, 1856.

Les Fragments de la Prométhéïde d'Eschyle, 1856.

Thomsen, A. : Der Betrug des Prometheus (in Nordisk Tidsskrift for filologi, XV, iii-iv, 105-127), 1907.

Der Trug des Prometheus (in Archiv für Religionswissenschaft, 460-490), 1909.

Thomson, George : Notes on Prometheus Vincit (in Classical Quarterly, 155-163), 1929.

Aeschylus : Prometheus Bound (in Journal of Hellenistic Studies, 300), 1933.

Thomson, J.A.K. : The Religious Background of Prometheus Vincit (in Harvard Studies in Classical Philology, XXXI, 1-37), 1920.

Timm, G. : De Promethei 526-608, 1874.

Todd, O.J. : The Character of Zeus in Prometheus Bound (in Classical Quarterly, XIX, 61-68), 1925.

Todt, Bernhard : Prometheus (in Wochenschrift für klassische Philologie, VII, No. 34, Sp. 930-4), 1890.

Todt, L. : Bemerkungen zu Aeschylus' Prometheus (in Philologus, XLIV, ii, 376-377), 1890.

Toepelmann, Bernhardt : Commentatio de Aeschyli Prometheo. Adjecta est interpretatio eius fabulae germanica. Leipzig, Geuther, 1829.

Tommasini, V. : Note sul testo del Prometeo legato (in Studi Italiani di filologia classica, 443-446), 1905.

Tommasino, G. : Esame critico di alcune note ad Eschilo (Prometeo): contra un' ipotesi del Cosattini (in Atti della r. accademia di archeologia, II, 188-191). Napoli, 1910.

Tournier, Ed. : Sur Prométhée 43 (in Revue de Philologie, II, 176), 1878.

Türck, Hermann : Pandora und Eva; Menschenwerdung und Schöpfung im griechischen und jüdischen Mythos. Weimar. Verus-Verlag, 1931.

Turyn : Aeschyli Prometheus : fragm. 199. 6, 1928.

Uhlmann, N. : Zum Prometheusproblem (in *Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien*, 329-332), 1919.

Unità, G. : Eschilo, significato artistico e letterale del Prometeo legato. Roma, Nuova Minerva, 1938.

Untersteiner, M. : Interpretando Eschilo : Prometeo (in *Antiquitas* 1, 2), 1946.

Usener : Prometheus (in *Götternamen*, 217).
Die Sintflutsagen.

Valgimigli, M. : Ad. Aeschyli Prometheus 165 (in *Bollettino di filologia classica*, IX, 208-210).

Eschilo : La trilogia di Prometeo. Bologna, Zanichelli, 1904.

Valle, Della : Il Dono di Prometeo. Bari, Laterza, 1941.

Vandvik, Kirik : The Prometheus of Hesiod and Aeschylus. Upsala, 1943.

Vischer, Wilhelm : Ueber die Prometheustragödien des Aeschylus. Basel, 1859.

Völcker, Karl Heinrich : Die Mythologie des japetischen Geschlechts. Giessen, 1824. *Mystische Geographie der Griechen und Römer I. Ueber die Wanderungen der Io des Aeschylus' gefesselten Prometheus und die damit zusammenhäng, mythisch.—geograph. : Gegenstände* Leipzig, Winter, 1832.

Voragine, Jacobus de : Pandora (in *Legenda Aurea*). Leipzig, Insel-Verlag, 1921.

Vreeken, W.A.L. : Prometheus Vincit : studiosae iuventutis in usum, ed. Vreeken. Leiden, Brill, 1935.

Wachter, Wilhelm : Das Feuer in der Natur, im Kultus und Mythos, im Völkerleben. Wien, Hartleben, 1904.

Wackernagel, J. : Sprachgeschichtliches zum Prometheus (in *Verhandlungen der Versammlung deutscher Philologen*, XLVI, 65), 1901.

Wagner, F.C. : De Aeschyli fabula Prometheus. Marburg, 1824.

Walz, P. : Note sur la composition de deux passages des Travaux et des Jours, v. 504-553 and 765-778 (in *Revue des études anciennes* 205-211), 1904.

A Propos de l'Épique hésiodique (in *Revue des études grecques* 49-57), 1910.

Weil, Henri : Eschyle : Prométhée 51 (in *Revue de Philologie*, 117), 1880. La Fable de Prométhée dans Eschyle (in *Annuaire pour l'encouragement des études grecques*, XX, 280-290), 1887.

Weise, F. : Zur Frage der Bühnenaufführung des äschyleischen Prometheus, 1908.

Weiske, B.G. : Prometheus und sein Mythenkreis. Leipzig, 1842.

Welcker, F.G. : Die aschyleische Trilogie Prometheus und die Kabirenweihe zu Lemnos. Darmstadt, 1824.

Nachtrag zu den Schrift über den äschyleische Trilogie. Frankfurt on Main, 1826.

Der Prometheus des Aeschylus (in *Griechische Götterlehre* II, 246 et seq.), Göttingen, 1859. Io (in *Griechische Götterlehre*, II, 246-278). Göttingen, Dieterich, 1859.

Zur Trilogie des Prometheus (in *Rheinische Museum*, N.F., 16. Jahrgang, 147-152), 1861.

Erster Entwurf einer Abhandlung über des Aeschylus Prometheus (in *Das Leben von Reinhart Kekulé*, 459-488). Leipzig, 1880.

Wenig, K. : On the Prometheus of Aeschylus (in *Listv filologicke*, 161-173, 321-342).

Werkhaupt, G. : Prometheus. Leipzig, 1914.

Wieseler, F. : Zu Aeschylus' Prometheus (in *Philologus, Zeitschrift für das klassische Altertum*, IX, 716-722), 1860.

Schedae criticae in Aeschyli Prometheus, 1860.

Adversaria in Aeschyli Prometheus Vincitum et Aristophanis Aves philologica atque archaeologica. Göttingen, 1843.

Wilamowitz-Moellendorff, U. von : Prometheus 566 et seq. (in *Hermes*, No. 145).

Winckelmann : Observationes in locos aliquot Promethei Aeschyli eiusdemque fabulae in germ. translatae spec. Salzwedel, 1834.

Witkowski, S. : Introduction and Notes to Prometheus (tr. J. Kasprowicz). Cracow, 1921.

Wlastoff, G. : Prométhée, Pandore et la légende des siècles (in Hesiod). St. Petersburg, 1883.

Yorke, E.C. : The Date of Prometheus Vincrus (in Classical Quarterly, 153-4), 1936.

Zacher, N. : Loki und Typhon (in Zeitschrift für deutsche Philologie, XXX, 3), 1896.

Zumfelde, J. : De Aeschyli Prometheo quaestiones. Göttingen, 1914.

أسطورة برومثيروس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى

ثبت الأسماء الواردة فى النص

مرتباً حسب الأبجدية العربية

Avesta	الأفستا	Satan	ياووس، الشيطان
Platonism	الأفلاطونية	Abukir	أبو قير
Neo-Platonism	الأفلاطونية الجديدة	Apollo	أبولو
Iliad	الإلياذة	Apollodorus	أبولودوروس
Emperor Julian	الإمبراطور جوليان	Epimetheus	إيبيميثوس
Anaptism	الأنابية	Epimeleia	إييماليا
Odyssey	الأوديسا	Aetna	إيتنا
Olympus	الأوليمب	Athena	أثينا
Olympians	الأوليمبيون	Agamemnon	أجلممنون
Eumenides	الأومينيئات	Aegyptus	إيجيبتوس
Ionians	الأيونيون	Achilles	أخيل
Elpis	إليس (الأمل)	Adams, Henry	أدامز، هنري
Elpore	إلپور	Erasmus	إرasmus
Titan	التيتان	Araspes	أرأسبس
Dualism	الثنية	Arbar	أربار
Cyclops	الجليرة العور (سيكلوب)	Erebus	إريوس
Gogotha	الجلجثة	Argus	أرجوس
Sylphs	الجنيت	Aristophanes	أرستوفانيس
Gorgons	الجورجونات	Aristotle	أرسطو
Nymphs	الحوريات	Arcole	أركول
Reich	رايخ	Arminius	أرمينيوس
Deism	الديوية	Erinna	إرينا
Centaur Chiron	المنطور خيرون	Irenaeus	إرينايوس
Sibyles	العراقات	Arnold, Matthew	أرنولد، ماثيو
Chaos	المساء	Eros	إروس
Gnosticism	الغنوسطية	Iris	إريس
Nycene Period	الفترة النيسينية	Eryceene	إريسين
Persae	الفرس، مسرحية	Eric Frank	إريك فرانك
Furies	الفوريات (ربك الانتقام)	Arius	أريوس
Fuhrer	الفوهرر	Arian	أريوسى
Alfieri	ألفييري	Ister	إسترا
Logos	الوجوس (الكلمة)	Aeschylus	إسكيلوس
Symposium	المائدة	Asulanus	أسولاتوس
Manicheism	المناوية	Asia	آسيا
Messiah	المسيح المنتظر	Isaiah	إسعياء
Queen Mab	الملكة ماب	Assyria	آشور
Nous	النوس (الفكرة)	Atlas	أطلس
Nomos	النوموس (الشرع، القانون)	Atlantes	أطلانتس
Nereids	النيريدات	Aphrodite	أفروديت
saic Elohim	إله موسى	Plato	أفلاطون
Hesperides	الهسبيريدات	Plotinus	أفلوطين
Eliza	إليزا	Akenside	أكنسلايد
Alcoyne	ألكوين	Xenophon	إكسينوفون
Empidocles	إمبيدوكليس	Axiothea	أكسيوثيا
Amnon	أمنون	Ixion	إكسيون
Immerito	إميريتو	Arminianism	الأرمنيوسية
Anatole France.	أناتول فرانس	Arianism	الأريوسية

Burnham	برنهام	Inachus	یناکوس
Prenant, Marcel	پرنان، مارسل	Anacreon	اناکریون
Protagoras	پروتاجوراس	Anakius	اناکئوس
Proteus	پروتئوس	Andre Gide	آندریه جید
Propertius	پروپرتیوس	Endymion	اندیمیون
Prophesis	پروفیسس	Indomitable	اندومیتابل
Procrustes	پروکریست	Ahasverus	آهاسفیروس
Proclus	پروکلوس	Ahriman	اهریمن
Prometheus	پرومتئوس	Ahura Mazda	اهورا مزدا
Prometheia	پرومیتئا	Auden, W.H.	آودن، و. ه.
Pronoia	پرونویا	Oedipus	اودیپ
Britagne	بریتانیا	Uranus	اورانوس
Breton	بریتونی	Orestes	اورستس
Bridges, Robert	بریجز، روبرت	Ormuzd	اورموزد
Brehier, Emile	برییه، ایمیله	Orwell	اورویل
Bequod	بکود (اسم مرکب)	Origin	اورجین
Beckford, William	بکفورد، ولیم	Ovid	اوفید
Plattard	پلاتارد	Oceanus	اوقیانوس
Peladan, Joseph	پلادان، جوزیف	Aitnaios	ایتنائوس
Bilchaunger, Georg	بلشونجر، جورج	Ithaca	ایتاکا
Blois, Pierre de	بلوا، پییر دی	Isis	ایزیس
Billy Bud	بلی بڈ	Aesop	ایسوپ
Blake	بلوک	Io	ایو
Pelios	پلیوس	Eos	ایوس (افروز)
Ben Jonson	بن جونسون	Ione	ایون
Oceanides	بنات البحر	De Baifs	دایف، علقه
Pindar	پندار	Bathil	باتیل
Bunyan	بنیان	Bacchus	بلخوس
Poetheus	پوتئوس	Parhasius	پارهایسوس
puttenham	پوتنهام	Barret, Elizabeth	باریت، ایزابث
Porphyre	پورفیریوس	Barrel, Joseph	باریل، جوزیف
Pausanias	پوزانیس	Paphae	پافی
Boswell	بوزویل	Pallas	پالاس
Busch, William	بوش، ولیم	Panthea	پانتیا
Boccaccio	بوکاکشیو	Pandora	پاندورا
Paul, John	پول، جون	Bagehot	باجهوت
Boeteus	بوتئوس	Petrarch	پترارک
Bia	بیا	Pygmalion	پجمالیون
Bia-Kratos	بیلاکراتوس	Trochee	بحر تروکیه (شعر)
Pithon	پیئون	Scythia	برلوی الکریک
Pyrha	پیرا	Brangwen, Alfred	برانگون، آلفرید
Burton	بررتون	Browning, Robert	براونتج، روبرت
Byron	بیرون	Pericles	پریکلئس
Picasso	پیکاسو	Brerton, Joseph Llo	بررتون، جوزیف لویڈ
Baker	بیکر	Percival	پرسیوال
Peacock	پیکوک	Persius	پرسیوس
Bacon	بیکون	Berckley	برکلی

Jupiter	جوبيتر	Peladan	پيلادان
Goethe	جوته	Beowulf	بيولف
Gooden	جودن	T.S. Eliot	ت. س. اليوت
Juleville, Petit de	جولفيل، پتي دو	Tasso	تاسو
Juliet	جوليت	Tantalus	تانتالوس
Johnson, S	جونسون، سمویل	Tityos	تيتيوس
Goncourt	جونکور	Transcendalism	ترانسنداليزم
Juno	جونو	Tertulian	ترتولين
Guyon	جويون	Tresmegistus, H.	ترسمحستوس، هرمس
Gibson, Wilfred	جيبسون، ولفريد	Turnebus	ترنيوبس
Gide, Andree	جيد، اندريه	Troilus & Cressida	ترويلوس وکرسيدا
Jeffers, Robinson	جيفرز، روبنسون	Charles Dickens	تشارلز ديکنز
Jehovah	جيهوفا	Chass, Richard	تشارس، ريتشارد
Ezekiel	حزقييل	Chaucer	تسوسر
Maenads	خامعات باخوس	Tillyard, Phyllis	تيلارد، فيليس
Chimaereus	خميروس	Temaesus	تملوس
Chiron	خيرون	Tintern	تترن (دير)
Darassah	داراسه	Turgenev	تورجنيف
Danaus	دائلاس	Torquato	تورکتو
Dante	دانتي	Teufelsdröckh	توفلسدورخ
Daniel	دانيال	Tien	تين
D'Herbelot	دريبلو	Titus Andronicus	تيتوس اندرونيکوس
Drayton, Michael	دريتون، مايکل	Typhon	تيفون
Delia	دليا	Tilt, Charles	تيلت، تشارلز
Demeter	دمتر	Taylor	تيلور
De Quincey	دو کوينسي	Timoclea	تيموکليا
D'Aubigne, Theodo	دويني، تيودور اجريبا	Timon of Athens	تيمون الاثيني
Duperron	دوپيرون	Thessaly	تساليا
Dowden	دودن	Thetis	تيتيس
Daudet	دوديه	Garbitius	جاربيتوس
Don Juan	دون جوان	Garnier	جارنيه
De Bellay	دي بله	Galatea	جالاتيا
Diana	ديانا	Gambetta	جامبېتا
Desdemona	ديدمونة	Jamblicus	جامبليکوس
Demogorgon	ديموجورجون	Dorat, Jean	جان دورا
Demiurge	ديمورج	Gaia-Themis	جايا تيميس
Democles	ديموکلېس	Gaia	جايا (الأرض)
Villa Diodati	ديوداتي (فيلا)	Caucasus	جبال القوقاز
Diodorus Siculus	ديودور الصقلي	Grabo	جرابو
Dios	ديوس	Geraldus, Lilus	جرالدوس، ليلوس
Deukalion	ديوكلليون	Gray	جراي
Racine	راسين	Graikos	جرايکوس
Raphael	رافائيل	Gruppe	جروب
Ahab, Robert	روبرت اهاب	Gessner	جسنر
Robortelli	روبرتلي	Gissing, George	جسينج، جورج
Rhodope	رونوبي	Jeffrey	جفري
Rousseau, J.J.	روسو، جان جاك	Glauco	جلاوکو

Schlegel	شليجل	Rome	روما
Schelling	شلينج	Romeo	روميرو
Shubart	شوبلر	Ronsard	روسنر
Shopenhauer	شوبنهاور	Rhea	ريا
Schumañin	شومان	Neigbur, Reynoldd	رينولد نيور
Schonborn	شونبورن	Zamora	زامورا (كاترانية)
Cicero	شيشرون	Zoroaster	زوراشت
Chillon	شيون، سجين	Zosimus	زوزيموس
S. T. Coleridge	ص.ت. كوليدج	Zeus	زوس
Swallow	طائر المستور	Southey	سلاي
Bacchantes	عابلات باخوس	Sartor Resartus	سارتور رزرتوس
Naiads	عرائس البحر	St. Pierre	سان بيير
Dryads	عرائس الجن	Sainte-Beuve	سانت بيوف
Nereid	عروس البحر (النيرية)	St. Vetus	سانت فيتوس
Mercury	عطارد	Sainte-Helene	سانت هيلانة
Othello	عطيل	Psyche	سايك
Lukacs	ف.ل. لوكاش	Spartacus	سبارتاكوس
Wagner	فاجر	Spangenberg	سبانجنبرج
Varro	فارو	Spitteler	سپتلر
Falks	فالكن	Spender	سبندر
The Valois	فالو، عائلة (كذلك اسم منطقة)	Spenser	سپنسر
Faust	فاوست	Spinoza	سپيوزا
Faustus	فاوستس	Stanley	ستانلي
V. Hugo	فكتور هوجو	Strabo	سترابو
Frankenstein	فرانكنشتين	Strassburg	ستراسبورج
Frye	فراي	Strong	سترونج
Werter	فرتر	Stendhal	ستندال
Virgil	فرجيل	Stephen Mackenna	ستيفن ماكينا
Freud	فرويد	Stickney	ستيكني
Victorius	فكتور يوس	Southern	سذرن
Flat, Paul	فلات، بول	Servtus	سرفتوس
Fulgentius	فلجنطيوس	Servius	سرفيوس
Flaubert	فلوبيير	Sirius	سيريوس
V. Monti	فشتنترو مونتى	Cypriano	سسيپريانو
Fortoul	فورتول	Scaliger	سكاليجر
Ford	فورد	Seneca	سنيكا
Phorcys	فوركيس	Swedenberg	سودنبيرج
Phoroneus	فورونيوس	Sophocles	سوفوكليس
Voltaire	فولتير	Cyrus	سيروس
Vulcan	فولكان	Silone	سيلوني
Fontevrauld	فونتفروالد	Chateaubriand	شاتوبريان
Philip of Macedonia	فيليب المقدوني	Charlmagne	شارلمان
Phoebus	فيبوس	Shaftesbury	شفتسبرى
Pythagoras	فيثاغورث	Stein	شتين
Phaedrus	فيدروس	Shakespeare	شكسبير
Phaedo	فيدون	Shelley	شلي
Ferry	فيرى	Shelley, Mary	شلي، ماري

Lactantius	لكتانتوس	Wieland	فيلاند
Lemnos	لمنوس، جزيرة	Ph. Sidney	فيليب سيدني
Luther	لوثر	Phileros	فيليروس
Luther, Martin	لوثر، مارتن	Venus	فينوس
Lodge, George Cab	لودج، جورج كابو	Venus Genetrix	فينوس الأم
Laura	لورا	Cain	قابيل
Lawrance, D.H.	لورانس، د. هـ.	Gothic	قوطي
Lorraine, Paul	لورين، بول	Carducci	كاردوشي
Lucian	لوسين	Carlyle	كارلايل
Lucan	لوكان	Carre, Jean Marie	كاريه، جان ماري
Luxembourg	لوكسمبرج	Castelain	كاستلان
Luminus	لومينوس	Chaldea	كالدنيا
Longfellow	لونجفلو	Calliope	كاليوب (ربة البلاغة والفن)
Louis, Rai	لويس، راي	Cagliostro	كاليوسترو
Lowell	لويل	Camus	كامو
Leibnitz	ليبنيتز	Kant	كانت
Leto	ليتو	Kratos	كراتوس
Lida	ليدا	Christabel	كريستابل
Lesage	لوساج	Ch. Marlowe	كريستوفر مارلو
Lykophon	ليكوفون	Chrysipus	كريسبيوس
Leman, John	ليمان، جون	Cromwell	كرومويل
Leander	ليندر	Kronos	كرونوس
Magus, Simon	ماجوس، سيمون	Creuzer	كرويزر
Mars	مارس	Cassandra	كسندرا
Massinger	ماسنجر	Winged Hounds	كلاب الصيد المجنحة
Mandeville, Bernar	ماندفيل، برنارد دي	Clartes	كلارتيس
Manzoni	مقزوني	Kelasres	كلامرس
Manfred	مقفرد	Calvin	كلفن
Manly, John M.	مقلي، جون م.	Clement of Alexand	كلمنت الاسكندري
Manilius	مقليوس	Klinger	كلنجر
mano	مقو	Cleretie	كليرتي
Magny	مقلي	Klemene	كليمينا
Council of Nycea	مجمع نيقية	Cleo	كليو (الهة التاريخ)
Madame Roland	مدام رولان	Clion	كليون
Merick	مريك	Coridon	كوريدون
Mephistopheles	ميفستوفليس	Corine	كورينا
Seraphs	ملائكة	Koestler	كوستلر
Milton	مilton	Coleridge, Hartley	كولريدج، هارتلي
Geste Huguenote	ملحمة الهوجونو	Colles	كولز
Melville, Herman	ملفيل، هرمان	Countess of Pembe	كونتيسة بيمبروك
Mendhelssohn	مندلسون	Keats	كيتس
Moody	مودني	Ceres	كيريس
Murray, Mac	موراي، ماك	Quinet	كينيه
Murray, Gilbert	موري، جابرث	Cupid	كيوبيد
Morrel	موريل	Latian	لاتيان
Muller	مولر	Lamartine	لامارتين
Montepamasse	مونتپانلس	Laius	لايوس

Herder	هردر	Montesquieu	مونتسکیو
Hero	هیرو	Monti	مونتی
Hephaestus	هیفستوس	Mithra	میترا
Hellas	هلاس	Mira	میرا
Helena	هیلینا	Michel	میشل
Helios	هلیوس (الشمس)	Michael	میکائیل
Himera	هیمرا	Mill, J.S.	میل، جون ستيوارت
Walpole	والپول	Maimbourgh	میمبرو
Whitehead	ولیتهد	Menard, Louis	مینار، لويس
Waymark	ویمارک	Minerva	مینرفا
Wordsworth	وردزورث	Mutability	میوتابیلی
W. Canter of Utrec	ولیم کانتز من اترخت	Napoleon	نابلیون
Japetus	یابتوس	Natalie Conti	ناتالی کونتلی
Jacobi	یاکوبی	Nathan	ناتن
Eubulius	یوبولیوس	Knight	نایت
Europe	یوروبا	Neckham	نکام
Euripides	یورپیدس	Nemesis	نمسیس
Yung	یونج	Rhine	نهر الراين
Euhemerus	یوهیمیروس	Notopoulos	نوتوپولوس
		Nietzsche	نیتشه
		Niobe	نیوبی
		Newton	نیوٹن
		Numenidus	نیومینیدوس
		Abel	هابیل
		Hades	هائیس (العالم السفلی)
		Aaron	هارون
		Holdone	هالڈین
		Hamlet	ہملت
		Hitler	ہٹلر
		Heracles	ہرقل
		Hermes	ہرمس
		Haskette, Thomas	ہسکت، توماس
		Hesiod	ہسیود
		Hesione	ہسینون
		Huxley, Aldus	ہکسلی، آلدوس
		Hunt	ہنت
		Hundukhu	ہندوکھو
		Henri de Navarre	ہنری دی نثار
		Henry, David D.	ہنری، ڈیوید د.
		Hugo	ہوجو
		Horace	ہوراس
		Homer	ہومیروس
		Hyperion	ہیپرین
		Hebe	ہیبی (سقیۃ جوبینر)
		Hegel	ہیگل
		Hyginus	ہیجنون
		Heraclitus	ہیراکلیطس

الإشراف اللغوي: حسام عبد العزيز
الإشراف الفني: حسن كامل



يدل التنوع في رواية هذه الأسطورة على أنها أسطورة عضوية لها حياتها وموتها مثل أى عرف حى فى تاريخ الأفكار الإنسانية، كما يدل أيضاً على مدى تطويع رموز قصة برومثيروس وإيمثيروس فى مدارس الفكر المختلفة للتعبير عن مواقف هذه المدارس الأساسية من القضايا الكبرى لعلاقة الإنسان بالإله. حاول المحدثون القيام بما قام به القدماء من تأويل وإعادة التأويل وتحوير العلاقات بين عناصر القصة لتحقيق أهداف معينة، وفى كل الحالات يتم تحوير الأسطورة من جديد لتتخذ مثلاً جديدة. وعلى الرغم من التراكمات والحذف والتحوير، بقيت الرموز الأساسية للأسطورة كما هى دون تغيير، فلم يستطع أحد أن يغيرها لأنها غير قابلة للتغيير، فهى تعبر عن المشكلة الجوهرية بين السماء والأرض، تلك المشكلة التى ظهرت منذ بدء الخليقة، وما زالت لم تحل حتى الآن، أى مشكلة الخطيئة الأولى.